امکانات
حامدی کاشمیری

امکانات

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش،
لکھنؤ کے مالی تعاون سے شایع ہوئی ـــــــ

امکانات

(تنقیدی مقالات)

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

ناشر

حامدی کاشمیری

ادارۂ ادب شالیمار سرینگر

کشمیر۔

مصنف ۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری

بار اول ۔ ۱۹۸۷ء

تعداد ۔ ایک ہزار

طابع ۔ جے، کے آفسیٹ پریس، دہلی

قیمت ۔ ساٹھ روپے

مصنف کی دیگر تنقیدی کتابیں

- جدید اردو نظم اور یورپی اثرات
- غالب کے تخلیقی سرچشمے
- نئی حسیت اور عصری اردو شاعری
- اقبال اور غالب
- ناصر کاظمی کی شاعری
- حرف راز (اقبال کا مطالعہ)
- کارگہہ شیشہ گری (میر کا مطالعہ)

انتساب

کشمیر کی نئی نسلوں

کے

نام

حامدی کاشمیری

خاک و خوں کی وسعتوں سے باخبر کرتی ہوئی
اک نظر امکاں ہزار امکاں سفر کرتی ہوئی

باقیؔ

مندرجات

صفحہ نمبر

عرضِ حال

پیش نظر مجموعے میں میرے سولہ تنقیدی مقالات شامل ہیں، جو اردو کے بعض اہم قدیم وجدید شعراء اور شاعری کے بعض نئے اور مخصوص رجحانات کے بارے میں گزشتہ آٹھ دس برسوں میں لکھے گئے ہیں۔ ان میں چند مقالے سیمناروں میں بھی پڑھے گئے ہیں، یہ سارے مقالے اردو کے معتبر جرائد میں چھپ چکے ہیں۔

ان مقالوں میں شامل مطالعہ شعراء کی تخلیقی حیثیت کی تفہیم اور تعین قدر کیلئے ان کے سوانحی یا تاریخی حالات سے تعرض کرنے کے بجائے ان کی تخلیقات پر ہی ساری توجہ مرکوز کی گئی ہے اور تخلیقات کے حوالے سے ہی حسب ضرورت، اُن کے ذہنی، سماجی یا عصری رویوں کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ظاہر ہے کہ تنقید کا یہ وجودی اور تجزیاتی انداز اس فلسفیانہ یا معاشرتی تنقید کے برعکس ہے، جو اردو میں سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی ہے اور جو فنکار کی شخصیت اور عہد سے متعلق ممکنہ معلومات کے انبار لگاتی ہے اور اسی کی روشنی میں اس کے (فنکار) ذہنی، فکری اور تہذیبی رویوں کی تشریح کا کام کرتی ہے۔ میرے نزدیک یہ طریقِ نقد خالص ادبی تنقید کے بنیادی اصولوں کی نفی کرتا ہے۔ اس لئے کہ نقاد پیش نظر فن پارے سے صرف نظر کر کے ان سوانحی، تاریخی یا معاشرتی حالات سے راست رشتہ قائم کرتا ہے، جو تخلیق فن کے محرکات کی حیثیت سے شاید اہمیت تو رکھتے ہوں۔ مگر فن یا اس کا بدل قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ نتیجتاً

نقاد کی حیثیت ہی نہیں، بلکہ اس کا وجود بھی مشتبہ ہو جاتا ہے، ادبی نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ تکمیل یافتہ تخلیق کے لسانی نظام کے غائر تجزیاتی مطالعے سے اس بنیادی تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرے، جو تخلیق کی اصل ہے، اور حقیقی زندگی سے انقطاع کرنے کے باوجود زندگی کے حقایق کی نئی بصیرت عطا کرتا ہے۔ نقاد اپنے مہم جویانہ عمل میں قاری کو بھی اپنے ساتھ تفہیم، ادراک، حیرت اور مسرت کے انوکھے اور دل پذیر مرحلوں سے گذارتا ہے، اس طرح سے ادب کی ایک نئی جمالیاتی، سماجی اور تہذیبی معنویت کی تلاش و دریافت میں تنقید کی کارگزاری کا تعین ہو جاتا ہے، میں نے اپنے مقالوں میں تنقید کے اسی طریق کار کو حتی الوسع روا رکھنے کی سعی کی ہے۔

میں اپنی رفیقۂ حیات کا سراپا سپاس ہوں، جنہوں نے مقالات کی ایک بڑی تعداد میں سے پیش نظر مجموعے کے لئے سولہ مقالات کا انتخاب کیا اور انہیں محنت اور سلیقے سے ترتیب دیا۔

میں پروفیسر آفاق احمد اور برادرم نشاد اعظمی صاحب کا شکرگزار ہوں جنہوں نے کتاب کی اشاعت میں بعض مفید مشورے دیئے۔

آخر میں، میں جناب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی کے ارباب اختیار کا شکریہ ادا کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتا ہوں، جنہوں نے کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں مالی تعاون سے نوازا۔

حامدی کاشمیری

(ڈاکٹر حامدی کاشمیری)

مسعود منزل، میرک آباد شالیمار

کشمیر۔

میراجی کی شاعری کا سرریلسٹک پہلو

موجودہ صدی کے آغاز سے یورپ میں ادبی شعور کے تغیر پزیر ہونے کے نتیجے میں یکے بعد دیگرے مختلف تحریکوں کا جو نوبہ نو سلسلہ شروع ہوا اُس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ علامت نگاری، پیکریت اظہاریت اور تاثریت کے بعد کیوبزم، مستقبلیت، تجریدیت، نوررومانیت، دادا ازم اور سرریلزم نے فنی اور ادبی اظہارات میں روایت شکنی، تجربہ پسندی اور جدت طرازی کے ایک ولولہ خیز اور غلغلہ آفریں دور کا آغاز کیا۔ اُن میں سے کئی تحریکیں زور و شور سے شروع تو ہوئیں، مگر کچھ وقت گزرنے کے بعد اپنی قوت، اثر انگیزی اور جاذبیت سے محروم ہوگئیں اور ماضی کا حصہ بن کر رہ گئیں۔ اس وقت موقع نہیں ہے کہ انکے محرکات و عوامل یا عروج و زوال کے اسباب کا جائزہ لیا جائے، یہ کام کسی اور وقت کے لئے اٹھا رکھتے ہیں۔ تاہم مقالے کے آغاز ہی میں ان کے ذکر سے یہ جتانا مقصود ہے کہ موجودہ صدی کے تیز رفتار اور ہوشربا حالات و تغیرات نے فنکارانہ شعور کو واقعتاً ایک بحرانی حالت سے آشنا کیا اور اس کے موثر لسانی اظہار کے پیچیدہ اور گمبھیر مسئلے سے نمٹنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ اس مسئلے سے نمٹنے کے لئے اور خاص کر زبان و بیان کے روایتی اسالیب کی ازکار رفتگی

کے پیش نظر تجربہ پسندی کے نئے رویوں کی تشکیل و تعین ناگزیر تھی۔

سرریلزم بھی ۱۹۲۰ء کے آس پاس ایک نئے ادبی شعور کے اظہار کی ضرورت اور روایتی اسالیب اظہار کی بے معنویت کے احساس کی بنا پر ایک ادبی تحریک کے طور پر سامنے آیا۔ ۱۹۲۴ء میں سرریلسٹوں کا پہلا مینی فیسٹو منظر عام پر آیا۔ اس میں سرریلزم کو PURE PSYCHIC AU-TOMATISM کے مترادف قرار دیا گیا۔ اس نظریے کے مطابق شاعر کا شعور خارجی محرکات کا دست نگر ہونے کے بجائے داخلی ہیجانات پر مکمل انحصار کرتا ہے۔ اور حقیقت سے ماورا ایک نئی حقیقت کو خلق کرتا ہے۔ اس تحریک کے علمبرداروں مثلاً فلپ سوپول، لوئی آراگاں، پال ایلیارڈ اور بریتون نے اپنے ترجمان LITTERATURE کے ذریعے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار کیا۔

سرریلزم کے مویدین محض اظہار و اسلوب کی جدت پسندی پر زور نہیں دیتے بلکہ زندگی، سماج، کائنات اور فن کے بارے میں بھی ایک نئے اور روایت شکن طرز فکر کے حامی رہے ہیں۔ سب سے پہلے جو چیز سرریلزم کو فکری اور تخلیقی سطح پر ما قبل کے ادوار کے شعری رویوں سے مختلف بناتی ہے وہ خارجی اور داخلی حقیقتوں کے بارے میں اس کا مخصوص اور باغیانہ رویہ ہے۔ حقیقت کے تئیں شعری رویے کی صحت یا عدم صحت کا مسئلہ ہر دور کی طرح موجودہ صدی میں بھی شاعروں اور نقادوں کی پریشانی اور حیرانی کا باعث بنا ہوا ہے۔ قدیم یونان میں سب سے پہلے افلاطون اور ارسطو نے حقیقت کی مختلف اور متضاد تاویلیں کی ہیں۔ ارسطو کا حقیقت کے بارے میں یہ نظریہ کہ فنکارانہ سطح پر یہ نئی تشکیل کے مرحلے سے گزرتی ہے، نہ صرف افلاطون کے نظریۂ نقالی کا ابطال کرتا ہے۔ بلکہ آنے والی کئی صدیوں تک تخلیقی رویوں کی اساس اور جواز بھی پیش کرتا رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف وقتوں میں مثلاً سترھویں اور اٹھارویں صدی میں انگلستان میں کلاسیکی شعرا نے اور پھر انیسویں صدی میں فرانس کے حقیقت نگاروں نے تخیل سے زیادہ خارجی حقیقت کی عکاسی کی اہمیت پر زور دیا۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ مجموعی طور پر خارجی حقیقت کی تخیلی تشکیل ہی شعری عمل کی بنیاد فراہم کرتی رہی ہے۔ کولرج نے بھی اسی نظریے کی پرزور وکالت کی ہے۔ اس کے خیال میں تخیل کے تشکیلی

عمل سے حقیقت کی قلبِ ماہیت ہوتی ہے اور اس طرح سے شعری تفاعل کا جواز میسر ہوتا ہے۔

لیکن انیسویں صدی کے اواخر میں فرانس کے علامت نگاروں نے، اور پھر بیسویں صدی میں سرریلسٹوں کے یہاں تخلیقی فن کے ضمن میں خارجی حقیقت کے تئیں شعری رویے میں ایک بنیادی تبدیلی کا اظہار ملتا ہے۔ یہ تبدیلی نمایاں طور پر سرریلسٹوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ گیسکوئین اور ہربرٹ ریڈ نے سرریلزم پر تنقیدی نظر ڈال کر سب سے پہلے اس تبدیل شدہ رویے کی وضاحت کی۔ سرریلسٹک رویے کی رو سے شاعر خارجی حقیقت سے مکمل انحراف کر کے تخلیقی محویت کے عالم میں، لاشعور کی تاریک گہرائیوں سے ابھرنے والے مکمل یا شکستہ پیکروں اور منور پرچھائیوں سے علاقہ رکھتا ہے جو ایک غیر حقیقی صورتحال کو خلق کرتی ہیں۔ یہ رویہ بدیہی طور پر خارجی حقیقت سے انقطاع کے عمل کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کی رو سے فنکارانہ ذہن کی حقیقت سے کسی راست تصادم، مفاہمت یا رشتے کی تنسیخ ہو جاتی ہے۔ اس طرح سے تخیل کی تشکیلی کارفرمائی، جس پر کولرج نے زور دیا ہے، خارج از بحث ہو جاتی ہے۔ یہاں معاملہ کچھ اور ہے یعنی یہ چشم ظاہر کو بند کر کے دیدۂ باطن کو وا کرنے کا قائل ہے یہاں تک کہ اندر سے اگنے والی نادیدہ، بے ربط، پر اسرار اور سیال حقیقت ہی، جو لاشعور سے منسلک ہے، اصلی حقیقت بن جاتی ہے۔ فرائیڈین نظریے کے مطابق لاشعوری ہیجانات کی تجسیم کاری ہی فن کی صورت اختیار کرتی ہے چنانچہ خواب، محویت اور غنودگی تخلیقی عمل کے لیے فضا آفرینی کا کام کرتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سرریلزم حقیقت کے بحران کا اشاریہ ہے۔ بغور سے دیکھیے تو یہ حقیقت کے بحران ہی کا نہیں، بلکہ بقول EGON FRIEDELL "حقیقت کے خاتمے" کا اعلان نامہ بن جاتا ہے۔ حقیقت سے مکمل طور پر لاتعلقی اختیار کر کے یہ کیوبزم جو زیادہ سے زیادہ حقیقت کو DE-REALIZE کرنے پر زور دیتا ہے سے بھی ایک قدم آگے بڑھ جاتا ہے۔ حقیقت کے خاتمے یا زوال کے اعلانیہ کو محض ایک فنکارانہ متلون مزاجی یا باغیانہ رویے پر ہی محمول نہیں کیا جا سکتا، یہ سائنسی بنیاد بھی رکھتا ہے۔ طبیعات کے جدید انکشافات کے مطابق بھی خارجی حقیقت کے بارے میں روایتی تصورات کی شکست ہو رہی ہے۔ اضافیت اور کانٹم کے نظریات کے علاوہ برگساں اور نطشے کے خیالات اور خاص کر فرائیڈ کے نفسیاتی تجزیوں نے بھی

کائنات اور فطرت کی اصلیت کے اعتبار اور ٹھوس پن پر کاری ضربیں لگائی ہیں اور انسانی فہم و تعقل کی بنا پر حاصل کردہ علم مشتبہ ہو گیا ہے یہ عجیب اتفاق ہے کہ انسانی ذہن کے ان دونوں شعبوں نے طریق کار کے اختلاف کے باوجود حقیقت کی تلاش و تحقیق کے سفر میں آگہی کے ایک نقطۂ عروج پر پہنچ کر کم و بیش مساوی نتائج اخذ کیے ہیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ سائنسی علم نے فنکارانہ شعور کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔ خارجیت کی بے اعتباری کے پیش نظر داخلیت پسندی کا رجحان فروغ پانے لگا ہے سرریلسٹوں کے یہاں یہ رویہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ خارجی حقیقت کی بے رنگی اور فرسودگی سے بیزار ہو کر انہوں نے لاشعوری زندگی کی وحشت، بہاؤ اور رنگا رنگی کو محسوس کیا۔ یہ سوچنا صحیح نہیں کہ سرریلزم خارجی اور داخلی زندگی میں کسی رابطہ اتصال کی تلاش کرتا ہے۔ اس کے برعکس یہ حقیقت سے پہلے رشتوں کی شکست کر کے تخلیقی لاشعور کے آزادانہ اور خود مختارانہ اظہار کی صورت میں دائمی وجود کی شناخت پر زور دیتا ہے، انسان کی داخلی زندگی روشنیوں، سایوں، خوابوں اور رواہموں کی ایک پُراسرار طلسم زار اور تحیر خیز دنیا ہے۔ فنکار تخئیلی ادراک سے اس دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے اور اس پر اسی دنیا کی حقیقت کے برق و رش جلوؤں کی تنزیل ہوتی ہے کینتھ برو کس نے THE WROUGHT URN میں لکھا ہے۔

"شاعر کا کام حقیقت کی سطحی تصویر پیش کرنا نہیں، جس میں ایک قسم کی مصنوعی اور نقلی وحدت ہوتی ہے، جو ہمارے فہم ادراک کی ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ جو حقیقی وحدت ہے اسے بے نقاب کرے۔"

تخئیلی ادراک اور دروں بینی کا عمل میر کے یہاں جتنا اساسی الہامی اور حاوی ہے۔ اردو کے شعرا میں ما سوائے غالب اور کسی کے یہاں نہیں ہے۔ بات محض اتنی ہی نہیں ہے، ورنہ یہ کوئی ایسا امتیازی وصف ہے۔ جو میر کی انفرادیت کی ضمانت بن سکے۔ اس لئے کہ یہ عمل اچھی شاعری کے لئے ایک لازمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر سے ہی اس کی کوئی تخصیص نہیں ہے نہ ہی اسے سرریلزم کا بنیادی

پہچان قرار دیا جاسکتا ہے۔ میر کے یہاں تخلیقی رویے کے تعلق سے ایک امتیازی خصوصیت البتہ اس وقت ابھرتی ہے۔ جب ان کی داخلیت پسندی انہیں گردوپیش کی زندگی، فطرت، سیاست اور معاشرت سے مراجعت کرواکے انہیں نہاں خانۂ ذات میں اترنے کی ترغیب دیتی ہے اور وہ ایک انجانی اور پُراسرار صورت حال سے متصادم ہوتے ہیں اور یہی وہ رویہ ہے، جو بنیادی طور پر انہیں سرریلسٹوں سے قریب کرتا ہے۔ میر کے خارجی حقیقت سے انقطاعِ تعلق سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیے کہ وہ ذہنی اور فکری زندگی کی سطح پر اس سے بیگانہ رہے۔ میر جیسے باشعور اور بیدار مغز شاعر کے لیے یہ ممکن نہ تھا وہ تمام عمر اس کا سامنا کرتے رہے، تاہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں ہوگا کہ سوانحی سطح کے علاوہ تخلیقی سطح پر بھی ان کے لیے اس سے کسی مفاہمت یا رشتے کی استواری ضروری تھی۔ اپنے تخلیقی ذہن کے لازوال سرچشموں تک رسائی حاصل کرنے کے بعد ان کے لئے خارجی حقیقت سے رجوع کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ واقعہ یہ ہے کہ میر کی باطنی دنیا خارجی دنیا سے کسی راست حوالے کا کام نہیں کرتی۔ یہ ان کی شخصیت کی تخلیقی قوتوں ـــــ ان کی جبلت، لاشعور، حسیت، ادراک اور وجدان کی ترکیب و تشکیل سے ایک نئی، نادیدہ اور نادرہ کار شکل اختیار کرتی ہے۔ اس دنیا کے کردار، ان کے خواب، آرزوئیں، جبلتیں، رشتے، التباس، یہاں تک کہ اس کے مظاہر و موجودات مثلاً زمین، آسمان، ہوا، بادل، سبزہ، پھول، شجر اور کوہ و دریا بھی ایک نئی اور حیرت خیز صورت اختیار کرتے ہیں۔ تقلیب کا یہ عمل عقلی استدلال کے بجائے خواب کی منطق کو روا رکھتا ہے اور اسی میں ان کا سرریلسٹی انداز مضمر ہے۔ یہ گویا داخلی حقیقت کا تخیلی ادراک ہے جو منتشر روانہ حسیت کا زائیدہ ہے۔ یہ کام میر نے آج سے کئی سو برس پہلے علم و اکتساب کی بنا پر نہیں بلکہ وہبی طور پر انجام دیا ہے۔ اصل میں تب بھی فنکار خارجیت کی فرومائیگی، بے اعتباری اور بے بضاعتی کو محسوس کرتا ہے اور اصلیت کی تلاش میں درونِ جاں کا سفر کرتا ہے تو سرریلزم ہی اس کی منزل بن جاتی ہے۔ موجودہ صدی کے آغاز میں اس رویے کو فروغ ملا۔ چنانچہ شاعری کے علاوہ مصوری میں پکاسو، میکس ارنسٹ، مائیر وا اور پال نیش کے یہاں یہ رویہ کارفرما ہے۔ گزشتہ عہد میں گوئٹے، بلیک، اور غالب کے یہاں سرریلسٹ طرزِ فکر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

ان فنکاروں کے یہاں خواب جو آزادی تجسس اور تحیر کو راہ دیتے ہیں حقیقت کا نعم البدل بن جاتے ہیں۔ اس طرح سے یہ بات مسلم ہو جاتی ہے کہ سرریلزم کے باقاعدہ تحریک کی شکل میں منصۂ شہود پر آنے کے بہت پہلے اس طرز فکر کے علمبردار موجود رہے ہیں۔ میر کی پوری شاعری لاشعوری وقوعات سے عبارت ہے۔ اور واضح طور پر ان کے سرریلسٹک رویے کی توثیق کرتی ہے۔ لیکن ان کو غالب کی طرح جو چیز سرریلسٹوں سے ممیز اور ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ سرریلسٹوں کی مانند لاشعور کے خودکار اظہار پر نہیں بلکہ اس کے شعوری احتساب سے گزر کر شخصیت کی دیگر ترکیبی قوتوں یعنی ادراک، حسیات اور عقلیت سے آشنا ہو کر اس کی تقلیبی صورت پر اظہار کرتے ہیں۔ اس صورت میں تجربہ شخصیت کا سارا رنگ و نغمہ کشید کرتا ہے اور پیچیدگی، ہمہ گیری اور تہہ داری پر محیط ہو جاتا ہے۔ سرریلسٹوں کی اکثر نظمیں لاشعور کا خودکار اور بے روک اظہار ہیں اور نادر، حیرت انگیز اور وحشی پیکروں کا "لاربط یک شیرازہ وحشت" نظر آتی ہے۔ پال ایلیارڈ، سوپول اور پکاسو کی نظمیں اس کی مثالیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نظمیں ہیئتی اعتبار سے جمالیاتی ترکیب و توافق سے محروم ہیں۔ شاعری کو لاشعوری ہیجانات کا بے لگام اظہار قرار دینا جیسا کہ بیشتر سرریلسٹی شعرا کرتے رہے ہیں۔ اس کی تخلیقی ہمہ گیریت سے انکار کرنے کے مترادف ہے۔ یہ تخلیقی ہمہ گیریت ہیئت کی تنظیم کاری سے ہی ممکن ہے۔

میر نہ صرف یہ کہ لاشعوری تجربوں کا شعوری احتساب کرتے ہیں۔ بلکہ ان کو ایک بالیدہ اور منظم جمالیاتی ہیئت سے بھی آشنا کرتے ہیں:

شعر ۱ گرے بحر بلا مژگاں ترے سے
نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

۲ نیلا نہیں سپہر تجھے اشتباہ ہے
دود جگر سے میرے یہ چھت سب سیاہ ہے

۳ بنتے ہیں چاک قفس کھلکھلا کے مجھ اوپر
چمن کی یاد میں جب بیکلی رلاتی ہے

ع۴ ہو گیا ہے اتنی تر سے عکسِ زلف کی حیراں
کہ موج بحر سے مطلق بہا نہیں جاتا

ع۵ اک گل زمین نہ وقفے کے قابل نظر پڑی
دیکھا برنگ آبِ رواں یہ چمن تمام

مندرجہ بالا اشعار سرریلسٹک تجربوں کی درخشاں مثالیں ہیں۔ شعر ۱ میں مژگانِ تر سے بحر بلا کا گرنا، اور اس کے نتیجے میں طوفان پر سے نگاہیں اٹھا لینا، ع۲ میں نیلے سپہر کا دودِ جگر سے سیاہ چھت میں مبدل ہونا ع۳ میں شعری کردار کے چمن کی یاد کی بے کلی سے رونے پر چاکِ قفس کی استہزائی ہنسی ہنسنا، ع۴ میں محبوب کے عکسِ زلف سے موج بحر کا ساکت ہونا اور ع۵ میں سارے چمن کا برنگِ آبِ رواں نظر آنا سرریلسٹک تجربوں کی لسانی تنظیم پر دلالت کرتا ہے۔

سرریلزم کی ایک فلسفیانہ اساس بھی ہے۔ یہ زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک مخصوص اور غیر روایتی طرزِ فکر کو پیش کرتا ہے۔ سرریلسٹوں نے شخصی، سماجی اور ماورائی حقائق کے ادراک کے لئے ذہن وفکر کی آزادانہ کارکردگی اور خودمختاری پر زور دیا ہے۔ وہ تہذیبی ترقی کے ساتھ ساتھ شائستہ، متوازن اور تعقلی زندگی، جو محض تکلف ہو کے رہ گئی ہے، کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ موجودہ صدی کے آغاز تک سرمایہ دارانہ نظام نے ظاہر و باطن کے تضاد کو حد درجہ نمایاں کیا تھا۔ اخلاقی قدریں کھوکھلے پن کی شکار ہو چکی تھیں، انسانی شخصیت کی عقلی اور جذباتی زندگی کی خلیج وسیع ہو گئی تھی۔ عقلیت اور تہذیب کی برتری اور حد سے فزوں کارفرمائی نے شخصیت کو یک سطحی بنا دیا تھا۔ سرریلسٹوں نے اس مصنوعی زندگی کے خلاف شدید بغاوت کی۔ وہ زندگی کے فطری اور ازلی تقاضوں کی اہمیت اور برتری پر زور دیتے رہے اور انسان کے داخلی اور لاشعوری محرکات کی شناخت کرنے کے در پے رہے۔ وہ فنکارانہ تخلیق کے جبلی وجود کی تلاش و دریافت کے لئے زندگی کے مروجہ نظامِ اقدار کو الٹ پلٹ کرنے کے داعی تھے۔ ان کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ انسانی شخصیت پر نام نہاد تقدس، اخلاق اور شائستگی کے پردے نوچ کر اسے اپنی اصلی شکل میں دیکھا اور دکھایا جائے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ بقول آرشارٹ

"خواہش" کے اظہار کو اولین اہمیت دیتے ہیں۔ خواہش ان کے نزدیک انسان کے قدیم یا جبلی وجود کی شناخت اور ادراک ہے۔ سماجی سطح پر یہ خواہش ANTI-SOCIAL BEHAVIOR پر منتج ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ جرائم عیاشی، خودکشی اور منشیات پسندی کو بھی روا رکھا جاتا ہے۔ یہ جنسی خواہش بھی ہے جو وحشی ہے، مگر جمالیاتی ترفع کو بھی حاصل کرتی ہے۔ یہاں تک کہ "فن پارہ اور خوبصورت عورت دونوں جذباتی خواہش کو متحرک کرتے ہیں"۔ ان میں اگر فرق ہے تو کمیت کا ہے۔" میرؔ کے یہاں بھی اس نوع کی بسیار شیوہ خواہش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ پال والیری نے کہا ہے "ہر تخلیقی شاعر کے یہاں ایک قدیم انسان چھپا بیٹھا ہے" میرؔ کے اندر کا قدیم انسان بھی ان کے عہد کی مصنوعی، پُر تکلف اور روایت زدہ زندگی سے بیزاری، احتجاج اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ "قفس" اور "زنجیر" کے استعارے اس رویے کے مظہر ہیں۔ میرؔ اپنے دور کی سماجی، اخلاقی اور جنسی زندگی کی بے حسی اور تصنع کاری کے خلاف ردعمل کے طور پر اپنی جبلت کی وحشت، تحرک اور حرارت کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ اظہار ان کی شعری شخصیت کی توانائی اور تنوع کو نمایاں کرتا ہے۔ ان کے یہاں متعدد آتشیں پیکروں کا استعمال ان کی آتشی نفسی پر دلالت کرتا ہے، جو "خواہش" کی ہی ایک صورت ہے:

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

ان کی شاعری میں "گرد باد" اور "شعلہ" کے علامتی پیکر بھی ان کی جبلت کے وحشی پن اور تخلیقیت کے فطری اظہار کا پتہ دیتے ہیں:

آسودہ کیوں ہوں میں کہ مانند گردباد
آوارگی تمام ہے میری سرشت میں

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

سرریلسٹ شعرا نے بے چہرہ اور بے نام لاشعوری تجربات کے اظہار میں روایتی زبان کی حد

بندیوں کا شعور رکھتے ہیں۔ لامحالہ انہیں ایک نئی شعری لسانیات کو وضع کرنے کے کرب سے دوچار ہونا پڑا۔ اس مسئلے کا سامنا علامت نگاروں اور پیکریت کے مؤیدین کو بھی کرنا پڑا۔ انہوں نے علامت اور پیکر کے مضمر امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی۔ سرریلسٹوں نے بھی پیکر شناسی کو اپنا مسلک بنایا، اور نادیدہ، وحشی، ماورطاقتور پیکروں اور ان کے مخفی امکانات کو دریافت کرنے پر زور دیا، ان کے شعری رویے نے خطابت اور بیانیہ کی اہمیت کو گھٹا دیا، لفظ کو ایک طلسمی قوت کے مترادف قرار دیا گیا۔ جو منتشر داخلی کیفیات کی مصوری کرتی ہے۔

میرؔ نے بھی زبان کے تخلیقی مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی۔ مگر ان کے لئے غالبؔ کی طرح زبان کی فرسودگی کا نہیں، بلکہ روزمرہ کی سادہ زبان کو تخلیقی ارتفاع اور وقار عطا کرنے کا مسئلہ تھا، میرؔ نے یہ کام گہرے لسانی شعور کے ساتھ انجام دیا۔ انہوں نے فارسی کے الفاظ و تراکیب اور ہندی کے سہل اور شیریں الفاظ کے امتزاج سے ایک نئے لسانی نظام کی تشکیل کی۔

یہ صحیح ہے کہ سرریلسٹ تحریک زیادہ دنوں تک اپنی ہنگامہ آرائی کو قائم نہ رکھ سکی، اسے ہدف تنقید بنایا گیا۔ اس کے فلسفیانہ، ہیئتی اور اظہاری پہلوؤں کی حد بندیوں کو بے نقاب کیا گیا، خود اس کے علمبرداروں میں سے کئی ادیب اس سے منحرف ہو گئے۔ یہ بات تو درست ہے کہ آہستہ آہستہ تحریک کی حیثیت سے اس کی اہمیت ماند پڑ گئی، مگر یہ حقیقت ہے کہ فن میں سرریلسٹ طریق کار تخلیقی رویے سے بنیادی طور پر متغائر نہیں ہے۔ میرؔ کے یہاں یہ رویہ بہ تمام و کمال موجود ہے۔ انہوں نے خواب، سحر، حیرت، ظلمت، آتش، اور آشوب کے تجربوں اور پیکروں کی بازیافت کی ہے جو لاشعوری الاصل ہیں اور خارجی حقیقت سے قطعی لاتعلقی پر دلالت کرتے ہیں۔

غالبؔ کی شخصیت

شاعری اور شخصیت کے باہمی ربط و تعلق کی تنقیدی توضیح کرتے ہوئے اردو ناقد بالعموم شاعری میں شخصیت کے ان ہی عناصر کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالتے ہیں جو اس کی ذاتی زندگی کی تشکیل کرتے ہیں اتفاق سے اردو شعراء کے دواوین میں ایسے اشعار کی کمی نہیں ہے جو تخلیقی عمل کو پس پشت ڈال کر شاعر کی ذاتی شخصیت کے حالات و واقعات کا منظوم بیان ہیں اور ہر طرح کے ابہام اور تہہ داری سے مبرا ہونے کی بنا پر سند کا درجہ رکھتے ہیں اس لئے سہل پسند اور سطح بین ناقد ایسے نفسیاتی اور معلوماتی اشعار کی مدد سے جہد و تحقیق کے بغیر ہی شاعر کی زندگی اور اس کی شخصیت کا ایک خاکہ مرتب کرتا ہے۔ یعنی وہ بیک جنبش قلم شاعر کی شخصیت کا مسئلہ حل کر کے رکھ دیتا ہے۔ میرؔ کی ذاتی زندگی میں ان کی بدماغی یا بے دماغی کا علم ہمارے ناقد کو پہلے سے ہے اگر ان کے کلام میں ایسا کوئی شعر مل گیا جس میں میرؔ نے تعلق یا اظہار حقیقت کے طور پر اپنی بدماغی یا بے دماغی کا ذکر کیا ہو (مثلاً ست تھا میر بے دماغ کو بھی کیا ملا دماغ) تو گویا میرؔ کی شخصیت کا ایک اہم پہلو آئینہ ہو گیا اب یہ دیکھنے کی بالکل ضرورت نہیں کہ یہ شعر تخلیقی نوعیت کا ہے بھی یا نہیں یہی سلوک غالبؔ کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے۔ انہوں نے خود نوشتوں اور مکتوبات میں ذاتی زندگی کے بارے میں جو اطلاعات فراہم کی ہیں انہیں کو بنیاد بنا کر ان کی شخصیت کی تعبیر و تشکیل کی

جاتی رہی ہے اور اس کام کے مستند اور تنقیدی ہونے میں کسی شک و شبہ کی روا رکھنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی گئی خاص کر اس بنا پر کہ ان کے کلام سے ایسے اشعار (خواہ وہ کلام منظوم ہی کیوں نہ ہوں) بطور حوالہ دیئے گئے جو ان کے بعض ذہنی اور فکری کارروائیوں کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ کام غالب کے تعلق سے اس لئے بھی آسانی اور سبک روی سے کیا گیا ہے کیونکہ غالب نے اپنی زندگی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں نثر اور نظم میں کئی مفید اور برمحل اشارے کئے ہیں۔ غالب کی شخصیت کے شناختی عمل میں یہ طریقہ اعتقاد اتنا مروج ہو چکا ہے اور منظوری کا ایسا درجہ حاصل کر چکا ہے کہ غالب کی اصلی شخصیت اور ان کے کلام میں ابھرنے والی شخصیت میں کوئی فرق روا نہیں رکھا جاتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسی رو میں بہہ کر لکھتے ہیں۔

"غالب نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان ہی کو دہرایا ہے۔"

رشید احمد صدیقی نے اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ اشعار کا غالب ادیب اور سیرت نگار کا غالب اور ہے اور اس بنیادی نکتے کی آگہی کے باوصف "کہ کوئی بھی ادیب اپنے فن میں اپنی سیرت یا سوانح کو بے کم و کاست نہیں پیش کرتا"۔ غالب کے ان ہی نجی تاریخی اور عصری حالات کا معلوماتی جائزہ لیا ہے اور غالب کی شخصیت کی کم و بیش ویسی ہی تصویر کھینچی ہے جو سیرت نگار غالب سے مطابقت رکھتی ہے۔ اس طرح سے وزیر آغا ہوں یا رشید احمد صدیقی دونوں اس بنیادی نکتے کا علم رکھنے کے باوجود کہ غالب کی تخلیقات میں شخصیت کا جو تصور ابھرتا ہے ضروری نہیں کہ وہ انکی اصلی شخصیت سے ہم آہنگ ہو انکی اصلی شخصیت ہی کو اپنا مرکز توجہ بناتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے لکھا ہے:

"THE POET HAS NOT A PERSONALITY TO ESEPRESS, BUT A PARTICULAR MEDIUM, WHICH IS ONLY A MEDIUM AND NOT A PERSONALITY, IN WHICH IMPRESSIONS AND EXPEVIENCES COMBINE IN A PECULIAR AND UNEXPECTED WAYS."

اس اقتباس میں دو اہم نکات قابل توجہ ہیں اول یہ کہ نجی زندگی یا شخصیت کا اظہار شعری عمل کے دائرے سے خارج ہے شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ ان حالات و کوائف کا اظہار کرے جو اس کی ذاتی زندگی سے

متعلق ہوں۔ اگر ایسا ہوتا تو صرف یہ کہ اس کی شخصیت ہمارے لئے غیر دلچسپ اور غیر پسندیدہ بن جاتی بلکہ فن کا پورا تخلیقی نظام ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا۔ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" میں اقبال نے یا ۱۹۲۴ء HOSPITAL WINDOW میں جیمز ڈکی صرف اپنی ذات کے حوالے سے اپنی والدہ یا اپنے والد کے انتقال کے دکھ کا اظہار کرتے یا اگر غالب صرف عالی النسبی یا اپنی عشق مشربی یا انا لیسندی کا ہی بڑھ چڑھ کے ذکر کرتے تو فنکاری کی حیثیت سے اس میں ہمارے لئے کیا کشش یا کیا دلچسپی رہتی؟ کسی کی بھی زندگی خواہ وہ کتنی ہی دلپذیر یا اہم جو یا نہ کیوں نہ رہی ہو زیادہ دیر تک ہمیں اپنی طرف راغب نہیں کر سکتی۔ شاعری کا معاملہ ہی تو اور ہے۔ اس میں ہمارے لئے فن کار کی ذاتی زندگی کے بجائے وہ آفاقی شخصیت کشش اور معنویت رکھتی ہے، جو ذات نسل قومیت اور زماں و مکاں کے حصاروں کو توڑ کر بے کراں ہو جاتی ہے اور بقول یونگ "اجتماعی انسان" کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یونگ لکھتا ہے:

> "بہ حیثیت انسان کے اس کی ذہنی کیفیات ارادہ اور ذاتی ہو سکتے ہیں لیکن فن کار کی حیثیت سے وہ اونچے پائے کا انسان ہے۔ وہ ایک اجتماعی انسان ہے جو انسانوں کی لاشعوری اور نفسیاتی زندگی کو متاثر اور متشکل کرتا ہے۔"

ایلیٹ کے اقتباس کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ شاعر شخصیت کے بجائے اس ذریعۂ اظہار کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات عجیب اور غیر متوقع طور پر باہم ترکیب پاتے ہیں۔ شاعر ارادی کوشش سے اپنی سوانح منظوم نہیں کرتا بلکہ ایک اسراری اور پر پیچ تخلیقی عمل کے تحت اپنی زندگی کے تجربات اور تاثرات کو ذات کے حوالے سے اور باہمی تطبیق سے ایک نئی اور نادیدہ صورت عطا کرتا ہے اور تطبیق اور اتصال کے اسی عمل کے نتیجے میں فن میں شخصیت کے خدوخال نمایاں ہوں گے جو لازمی طور پر اصلی شخصیت سے بعید ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض شعراء مثلاً ورڈز ورتھ، شیلی، بائرن، بلاک، دستوؤسکی اور میراجی ذاتی زندگی میں بعض قبیح عادات اور غیر اخلاقی افعال کے مرتکب رہے، لیکن اپنی تخلیقات میں وہ اعلیٰ تہذیبی اور روحانی قدروں کے علمبردار بن کر ابھرتے ہیں۔ یہی حال غالب کا بھی ہے۔ انکی اصلی زندگی میں تیرا نی کی بے راہ رویاں، انگریز حکام کی خوشامدیں یا دروغ بیانیاں کسی بھی صورت میں ان کے اشعار میں ابھرنے

ذاتی شخصیت کی تابانی سچائی اور عظمت کی نفی نہیں کرتیں۔ شاعر درحقیقت دو طرح کی زندگیاں گزارتا ہے۔ ایک عام سی زندگی جس میں وہ دوسرے لوگوں کی طرح ذاتی معاشی اور سماجی حقیقتوں کا سامنا کرتا ہے اور اپنے لئے زندہ رہنے اور کسب معاش کے لئے جد و جہد کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کا انسانی سطح پر جینا اور عام انسانوں کی طرح بعض خوبیوں سے متصف ہونا اور بعض حالتوں میں مختلف علتوں میں مبتلا ہونا قابل فہم ہے' غالب کی شراب نوشی' نماز روزے سے غفلت یا تاہل کی زندگی سے بیزاری ان کی اسی خوئے آدمیت کو ظاہر کرتی ہے' دوسری زندگی وہ ہے جو وہ تخلیق کے نادر اور منور لمحوں میں گزارتا ہے' ایسے برق تاب لمحات میں تخلیق کے آتش بجاں سیال میں اس کی زندگی کے تجربات کا سونا پگھل جاتا ہے اور اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے۔ نتیجے میں اس کا وجود زر خالص کی طرح دمکتا ہے اور جاوداں ہو جاتا ہے۔ شاعر کے اسی تقلیب پسند رویّے کی بدولت اس کی تخلیق کردہ کائنات میں بھی نور و ظلمت کی آویزش بالآخر نور کی نصرت پر منتج ہوتی ہے اور انسان تزکیۂ باطن کے عمل سے گزرتا ہے۔

فن کے وسیع تناظر میں بھی دیکھا جائے تو شاعر کے تخلیق کردہ تجربات کا اس کی اصلی زندگی کے خارجی اور داخلی پہلوؤں سے انحراف ناگزیر ہے' اگر وہ موجود یا مانوس حقائق ہی کو پیش کرے اور اس کی ہر بات پر ہم "یہ بھی میرے دل میں ہے" کہیں' تو فن کا وجود' اس کا جواز اور اس کی ضرورت ہی کالعدم ہو جاتی ہے۔ بقول اقبال تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے' اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی اور کائنات کی توسیع یا تقلیب نہیں کرتا اور اپنی تخلیقات کی نادرہ کاری سے قاری کو حیرت و مسرت کی غیر معمولی کیفیت سے دوچار کرانے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کا وجود بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے' لہٰذا شخصیت کے معاملے میں بھی اگر شاعر کے کلام سے اس کی جانی پہچانی ذاتی زندگی کا اصلی نقشہ ہی ابھرتا ہے' جو بعض حالتوں میں ہماری معلومات کی توثیق یا توسیع بھی کرے' تو تنقیدی نقطۂ نظر سے شخصیت کی تلاش و دریافت کا یہ عمل کوئی معنی نہیں رکھتا' پس' غالب کی شخصیت کے مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں' ان کے شجرۂ نسب' خاندان' پیدائش' یتیمی' تعلیم' شاعری' مرگ اطفال' انگریز دوستی' تصنیفی مصروفیات' عمر رسیدگی یا مرض الموت کی تفصیلات کا بیان یا اعادہ نہیں کروں گا۔ یہ کام وہ خود ہی کر چکے ہیں اور جہاں کوئی کسر رہ گئی

ہے، وہ غالب شناسوں نے پوری کر دی ہے۔ واضح رہے کہ غالب کی شخصیت کی تفہیم کے ضمن میں ان تفصیلات کو سرے سے مسترد نہیں کرتا بلکہ ان کو مناسب جگہ دیتا ہوں یعنی اپنی معلوماتی اور تشریحی کردار کے بناء پر ان کی ثانوی اہمیت کو مانتا ہوں، میرے نزدیک غالب کی شخصیت کا مسئلہ انکی تخلیقات سے گتھا ہوا ہے، یہ مسئلہ کوئی ایسا آسان نہیں ہے۔ کہ دیوانِ غالب کی ورق گردانی کرتے ہوئے ایسے اشعار پر نشان لگایا جائے جو ان کی شخصیت کا بیان ہوں۔ اس لئے کہ کوئی بھی شعر شخصی سطح پر محسوس کئے گئے مختلف اور متضاد تاثرات کا ایک ایسا وحدت پذیر ایمائی اظہار ہوتا ہے جو فنکار کی ذات کا زائیدہ ہونے کے باوجود اس کی ذات سے منحرف ہو کر ایک نادیدہ انفرادی اور خود مختار وجود پر اصرار کرتا ہے، اسی لئے شعری سطح پر شخصیت کی شناخت وقت طلب ہے، زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پوری شاعری میں رنگوں، آوازوں اور روشنیوں کے دھندلکوں میں، نیم روشن اور نیم تاریک شخصیت کے چند خد و خال کو پہچانا جائے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب ایک کائناتی، حرکی اور پر اسرار شخصیت کے مالک ہیں، انفرادیت تضاد اور سیمابیت اس کی بنیادی صفات ہیں، یہ غیر معمولی پھیلاؤ، پیچیدگی اور گہرائی رکھتی ہے۔

"مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے"

یہ محض ان شعوری عوامل وارتسامات کو ظاہر نہیں کرتی جو اس کے مخصوص تاریخی اور معاشرتی حالات کی دین ہیں، ایک معمولی درجے کا فنکار جس کی شخصیت سطحی اور یکسارخی ہوتی ہے۔ گرد وپیش کے فوری نوعیت کے حالات کے شعوری ردعمل ہی کو ظاہر کرتا ہے، اس کے برعکس ایک بڑا فنکار تاثر پذیری کی بے پناہ طاقت رکھتا ہے۔ وہ بلا دکس کو اپنے اندر جذب کرتا ہے، یہاں تک کہ عصری یا خارجی تاثرات اس کی داخلی شخصیت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے اور پھر تخلیق کے عمل میں نہ صرف شعوری اثرات بلکہ لاشعوری تجربات بھی جن کا آغاز قدیم انسانی تاریخ سے ہوتا ہے، ایک نئی اور مختلف صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس طرح سے شخصیت کا ایک تہہ گیر تصور جنم لیتا ہے۔ غالب کے مشہور قطعے "اے تازہ وارداتِ بساطِ ہوائے دل" کے بارے میں صرف یہ کہنا (جیسا کہ سید احتشام حسین، ممتاز حسین اور ڈاکٹر یوسف حسین خان نے کہا ہے) کہ یہ غدر کے تاریخی المیے کے بارے میں غالب کے متاسفانہ رویے کا غماز ہے،

ان کی شخصیت کی ہمہ گیریت سے انکار کرنے کے مترادف ہے، یہ قطعہ اپنے ڈرامائی کمال، فضا بندی، خود کلامی اور پیکر سازی سے چند ایسے گہرے تجربات کا عرفان عطا کرتا ہے جنکا ادراک غالب جیسے خلاق شخص ہی کو ہو سکتا تھا چنانچہ یہ قطعہ عصریت کی سطح سے بلند ہو کر ایک آفاقی نظریے کو خلق کرتا ہے جو تہذیبی سطح پر قدروں کی تباہی کی آگہی عطا کرتا ہے اور فکری بلندی پر زندگی کی عدم معنویت کے کرب کا احساس دلاتا ہے۔

فنکار کی شخصیت تخلیقی سطح پر غیر معمولی قوت سے متصف ہوتی ہے۔ اقبال کی شعری شخصیت اپنے پیغمبرانہ لہجے، متانت، علوئے فکر، قلندرانہ بے نیازی، بصیرت اور آتش نوائی سے اس اقبال سے بالکل مختلف ہے۔ جس سے ہم شخصی طور پر واقف ہیں، بعینہٖ غالب کے یہاں بھی ایک ایسی ہی توانا اور حرکی شخصیت ابھرتی ہے۔ جو سوانحی غالب سے بالکل مختلف ہے، یہ مادی کائنات کی جوہری توانائیوں کی مظہر ہے اور حرکت، آرزو اور نشاط کے جذبے سے سرشار ہے ؎

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال | تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب | ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

ان کے کلام میں قوت، تحرک، آزادی اور خلاقی کے جذبات برق اور آتش کے علامتی پیکروں میں نمود کرتے ہیں ؎

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

توانائی اور تحرک سے اس غیر معمولی وابستگی کو دیکھ کر یہ سوچنا صحیح نہیں کہ یہ شخصیت غیر ارضی ہو کر رہ گئی ہے واقعہ یہ ہے کہ اس کی جڑیں دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں، اور اس کا شعور مادی کائنات کا پروردہ ہے یہ ضرور ہے کہ یہ عمومی سطح سے ماورا ہو کر تشدید اور ترفع سے ہم کنار ہو گئی ہے اور اپنی آفرینش، ارتقا اور انجام پر تفکیر کرتی ہے اور بعض لمحوں میں وجودیوں کی طرح اپنے وجود کی آگہی کا کرب جھیلتی ہے:

رابطہ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار | سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز | میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں ۔۔۔ میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

ایسے لمحوں میں غالب وجود کے دکھ، خوف اور اسراریت کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں اور ارضی سطح پر آگہی کی شدت کا ثبوت دیتے ہیں۔

غالب کا زندگی کے بارے میں یہ متضاد (AMBIVALENT) رویہ یعنی عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا۔ انکی شخصیت کی پائیدار بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ کیٹس نے درست کہا ہے کہ شعری کردار کا کوئی کردار نہیں ا شعری شخصیت کا انفرادی پن اسے شیطنت یا رحمانیت کے الگ الگ خانوں میں منجمد ہونے سے بچاتا ہے اور اسے زندگی کی تب وتاب، حرکت اور توانائی عطا کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ غالب کی شخصیت "محشرِ خیال" بن جاتی ہے ؎

سرپائے خم پہ چاہئے ہنگام بے خودی

رُو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہئے

ان کی شخصیت کی پیچیدگی کی تفہیم کے لیے اس کے نفسیاتی محرکات پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے، ان کا تخلیقی ذہن بیک وقت کئی متضاد قوتوں کے تصادم کی آماجگاہ رہا ہے، وہ مستقل طور پر داخلی آویزش اور روحانی کرب میں مبتلا رہے ہیں۔ خاندانی وجاہت اور تخلیقی قوتوں کے شعور نے انہیں خود پسندی اور انانیت سے آشنا کیا، اور یہ رجحان ان کی سائیکی کا ناگزیر حصہ بن گیا، لیکن خاندانی برتری اور تخلیقی لاشعور کی تشدید کا یہ نازک احساس زندگی اور وقت کے سنگین ہاتھوں سے پامال ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ ان کی شخصی زندگی شکستِ آرزو کی ایک دلگداز داستان بن کر رہ گئی ؎

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر ۔۔۔ کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد ۔۔۔ جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم

ہمہ ناامیدی، ہمہ بدگمانی ۔۔۔ میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

لیکن حالات کے دباؤ کے تحت ان کی شخصیت فانی کی طرح مُردنی اور پسپائی کا رخ اختیار نہیں کرتی، یہ یک رنگ نہیں ہوتی، بلکہ بسیار شیوہ بن جاتی ہے۔ کبھی یہ خود حفاظتی کے لیے رنگینیوں اور مسرتوں سے معمور ایک خیالی دنیا کی تخلیق کرتی ہے ؎

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو ۔۔۔ موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

کبھی یہ جمالیاتی شعور کے رنگوں، خوشبوؤں اور نغموں کا سہارا لیتی ہے۔ یہ عشق کے جبلی جذبے کو پوری طاقت سے بروئے کار لاتی ہے۔ اور بدن کے تعطر کا احساس دلاتی ہے۔ "تماشائے گلشن تمنائے چیدن" کہکر غالب نے محبت کا مادی تصور جس آزادی، بے باکی اور تازگی سے پیش کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ اپنی دھرتی سے کس حد تک پیوستہ ہیں اور اپنے جبلی وجود پر کس دیانت داری سے اصرار کرتے ہیں۔ وہ خواہش کو پرستش بنانا نہیں جانتے۔ تاہم یہی جذبہ ان کے یہاں مثالی اور ارتفاعی شکل میں بالیدگی روح کا سامان بھی کرتا ہے ؎

ہوں میں بھی تماشائے نیرنگ تمنا　　　مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

ایک اور قابل ذکر نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ غالب بعض موقعوں پر ابنارمل رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً عافیت دشمنی اور آزار پسندی، ظاہر ہے کہ یہ منفی رجحانات بعض نفسیاتی حقائق مثلاً والدین کی شفقت سے محرومی، جنسی جبلت کی گھٹن، جذبہ عشق کے دباؤ، خود اعتمادی کے فقدان یا ذہنی احتجاج کے پیدا کردہ ہو سکتے ہیں، غالب ان حالات سے گزرے ہیں۔ انکی زندگی میں ان کی موجودگی یا ان کے اثرات کی ممکنہ کارفرمائی کے بارے میں کوئی شہادت دستیاب ہو یا نہ ہو، ان کی شعری زندگی میں ان کا عمل دخل مسلم ہے۔ وہ لذت آزار کے حریص بن گئے ؎

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ　　　ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

اور غور سے دیکھا جائے تو وحشت، یاس، خفقان، شوریدگی اور مردم بیزاری کے نفسیاتی وقوعے ان کی شخصیت کا احاطہ کرتے ہیں ؎

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے　　　صبح وطن ہے خندہ دنداں نما مجھے

باغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے　　　سایۂ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبال دوش　　　صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

غالب ان نفسیاتی عوارض سے نجات پانا چاہتے ہیں۔ انکی فطرت آزادی اور خود مختاری کی طلب گار ہے۔ وہ خارجی امتناعات اور بندشوں کو توڑ کر ایک آزاد اور روشن فضا میں انسانی وجود کی

تکمیل کے آرزو مند ہیں۔ انہیں اہلِ خرد کی "وابستگیِ رسم و رہِ عام" سے کد ہے۔ وہ ملتوں کے مٹنے کو "اجزائے ایماں" اور ضمیر سے وفاداری کو "اصل ایمان" قرار دیتے ہیں۔ وہ خیر اور محبت کے دلدادہ ہیں۔ اس رجحان نے انہیں انسان دوستی اور وسیع مشربی سے آشنا کیا ہے اور انسان کی عظمت کا معترف بنایا۔

زہ! گرم ست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را　　قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد

غالب کی شخصیت کا ایک اور اہم پہلو انکی دانشورانہ عظمت ہے وہ بیدار شعور اور اعلیٰ ذہنیت سے غدر کے بعد زوال پذیر جاگیردارانہ نظام (جس سے انکی وابستگی مسلم ہے) سے لاتعلقی اور نئے مغربی نظام کی ابھرتی قوت کو تسلیم کرتے ہیں۔ معاصر تاریخی قوتوں کی آویزش کو انہوں نے دراصل ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا اور اپنی بصیرت اور ہوش مندی کا ثبوت دیا۔ یہ شعور کی وہ منزل ہے۔ جہاں زماں و مکاں کی حد بندیاں پگھل جاتی ہیں اور حقیقت کی حقیقت کھل جاتی ہے ؎

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک　　آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

اس بلند مقام سے غالب زندگی کی بوالعجبیوں، تضادوں اور کشمکشوں کا مشاہدہ کرتے ہیں، وہ خرد اور حقیقت کے غیر منطقی ٹکراؤ کو دیکھتے ہیں اور انہیں ہنسی کی تحریک ملتی ہے۔

رازدارِ خوئے دہرم کردہ اند　　خندہ بر دانا و ناداں میزنم

ایک سچے دانشور کی طرح وہ زندگی میں خرد کی کارآگہی اور برتری کو تسلیم کرتے ہیں، ان کا مزاج حکیمانہ تو تھا ہی، اپنے دور کے سائنسی طرزِ فکر نے انہیں تعقل پسندی کی طرف راغب کیا۔ چنانچہ معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی دونوں سطحوں پر وہ زندگی کے مظاہر، واقعات، ارادوں اور تصورات کو عقلی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ وہ "دینِ بزرگاں" کو آنکھ بند کر کے قبول نہیں کرتے۔ مفروضات اور مسلمات کو مسترد کرنے کا یہ میلان ان کے متشکک ذہن کا پتہ دیتا ہے اور اسی کی بدولت وہ علم و خبر کے نورانی سرچشموں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ وہ خود بھی اپنی ذہنی بلندی اور فکری برتری کا احساس رکھتے ہیں، کہتے ہیں ؎

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک　　اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور　　جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے۔

فانی کا تخلیقی ذہن

فانی نے لکھا ہے:

"حقیقی شعر اہلِ دنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اٹھانے کے لیے تخلیق کیا گیا ہے، جو لوگ دیکھتے نہیں مگر جیسے ہیں انہیں دیکھنے پر مجبور کرنا اس کا مقدس منشا ہے۔" ان جملوں میں فانی نے شعر کی ماہیت اور اس کے تفاعل کے بارے میں بنیادی بات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شعر زندگی کی ان حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے، جو عام لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل رہتی ہیں۔ انکشاف و یافت کا یہ عمل اتنا سادہ نہیں جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے، سب سے پہلے یہ ایک غیر معمولی تخلیقی ذہن کو لازمہ قرار دیتا ہے اور پھر شخصیت کی تمام تر قوتوں یعنی مشاہدہ، تخیل اور حسیات کے ترکیبی عمل کے تحت اس کی فعالیت اور نتیجہ خیزی پر اصرار کرتا ہے۔ اس طرح سے زندگی کے عامۃ الورود تجربات کی تجلی بازیافت ہوتی ہے اور نادیدہ اور تجربہ خیز حقیقتیں جنم لیتی ہیں، جو لوگوں کی بصیرت میں اضافہ کرتی ہیں۔ غالب نے اسے "پردہ کشائی راز" سے تعبیر کیا ہے اور ان کے کلام کا اکثر و بیشتر حصہ نور بصیرت کو عام کرتا ہے۔ جہاں تک فانی کا تعلق ہے، انہوں نے شعری تفاعل کے بارے میں بنیادی نکتے کا اظہار تو کیا ہے، لیکن خود ان کے کلام کا اکثر حصہ اس کا ابطال کرتا ہے۔ وہ "شعریت" کا مفہوم سمجھانے کے باوجود خود اپنے کلام میں شعریت کی استواری اور دیرپائی کا سامان نہ کر سکے، اور نہ ہی شعر ان کے یہاں تواتر کے ساتھ پردہ کشائی کا نعم البدل بن سکا۔

فانی کے یہاں اگر شعریت سے عاری اشعار کی تعداد تخلیقی اشعار کی بہ نسبت کم ہوتی یا اگر معاملہ اتنا سہل ہوتا کہ دوسرے شعرا کی طرح ان کے کلیات میں اچھے برے اشعار ہوتے جیسا کہ پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے تو یہ تمہید باندھنے کی ضرورت ہی نہ تھی۔ یہاں تو صورت حال اور ہی ہے، ان کے کلیات میں ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جو تخلیقی قوت رکھتے ہیں، یہ بات نہیں ہے کہ وہ تخلیقی ذہن کے مالک نہیں ہیں، ان کے یہاں مسئلہ تخلیقیت کے انحطاط کا نہیں بلکہ اس کی تجسیم کاری کا ہے، وہ ازل سے شاعرانہ دل و دماغ لے کر آئے ہیں۔ ان کے مشاہدے اور تخیل میں گہرائی ہے، وہ ذکی الحس ہیں، حسن پرست ہیں، داخلیت پسند ہیں، اور ان کے ذہن میں زندگی سے متعلق خیالات موجزن ہیں، یہی وہ ہتھیار ہیں جن سے ایک بڑا شاعر لیس ہو کر معرکہ تخلیق میں شریک ہوتا ہے، لیکن یہ بات ہرگز بھولنی نہیں چاہیے کہ یہ سبھی عناصر حصول مقصد کے ذرائع ہیں، مقصد نہیں، اور مقصد یہ ہے کہ ان کے باہمی اشتراک و توافق سے ایک فنی صورت حال کو خلق کیا جائے، فانی کے کلام کا اکثر و بیشتر حصہ شعری وقوعوں کو خلق کرنے کے بجائے محض کلام منظوم بن کر رہ جاتا ہے، وہ ذہن کی کارآگہی، موزونی طبع اور روایت کے گہرے شعور کے باوجود خیالات کی شعری تعبیر نہیں بلکہ انہیں بیان کر دیتے ہیں۔

یہ تنقید کی کوتاہی ہے کہ یہ بالعموم قدر ناشناسی کی شکار رہی ہے، اس کا سبب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ نقادوں نے تنقید کو تحسینی اور صحافتی تبصرہ نگاری کے مترادف سمجھا ہے اور یہی تعلّی اور مدحیہ تنقید کے رائج الوقت رہی ہے۔ اس نوع کی تنقید کے تباہ کن اثرات کا اندازہ لگانے کے لئے اقبال شناسی کی مثال دینا کافی ہے۔ اقبال کو فلسفی، معلم، عالم دین اور نہ جانے کیا کیا بنا کر پیش نہ کیا گیا۔ لیکن ان کے شعری شعور سے تعرض نہ کیا گیا۔ یہی سلوک فانی کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے، ان کے اشعار میں غم پسندی یا مرگ پسندی کے خیالات کے اظہار سے انہیں "یاسیات کا امام"، "فلسفۂ غم کا موجد" اور "قنوطی شاعر" کہا گیا۔ ڈاکٹر مغنی تبسم کو تو ان کے افکار میں ہندو مذہب اور بدھ مت کے مابعد الطبیعاتی تصورات کی جھلک نظر آتی ہے۔ وہ تو شوپنہار، ہارڈی اور پاسکل سے بھی ان کا موازنہ کرنے میں لگے ہیں۔ جیسے کہ اقبال یا فانی یا کسی اور شاعر کی شخصیت کی فلسفیانہ جہت سے مجھے بیر نہیں، ہاں یہ ضرور ہے کہ میں اس وقت تک اس کی حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا جب تک وہ شعری صورت اختیار نہ کرے، فانی کے فلسفیانہ افکار اور ان کے تنقیدی جائزے اس لئے

معنویت اور مناسبت سے عاری ہیں کیونکہ وہ ان کے ایسے کلام سے مربوط ہیں، جو کلام منظوم کے سوا اور کچھ نہیں۔ مثال کے طور پر ان کے پانچ مشہور اشعار درج ذیل ہیں، جو ان کے فلسفیانہ رویے کے غماز قرار دیئے جاتے ہیں:

ع۱ یہ زندگی کی ہے رودادِ مختصر فانیؔ
وجود دردِ مسلم علاج نامعلوم

ع۲ زندگی خود کیا ہے فانیؔ یہ تو کیا کہیے مگر
موت کہتے ہیں جسے وہ زندگی کا ہوش ہے

ع۳ فانیؔ ترے عمل ہمہ تن جبر ہی سہی
سانچے میں اختیار کے ڈھالے ہوئے تو ہیں

ع۴ رودادِ مرگ و زیست یہ ہے، قصہ مختصر
مجبور زندگی کو بھی جینا محال ہے

ع۵ دنیا میں حال آمد و رفتِ بشر نہ پوچھ
بے اختیار آکے رہا بے خبر گیا

شعر ع۱ میں زندگی کو درد کے ہم معنی قرار دیا گیا ہے، جس کا علاج نامعلوم ہے، شعر ع۲ میں زندگی کو ناقابلِ فہم اور موت کو زندگی کا ہوش قرار دیا گیا ہے، شعر ع۳ میں انسان کے عمل کو جبر کہا گیا ہے، جو اختیار کی شکل رکھتے ہیں، شعر ع۴ میں مرگ و زیست کی روداد یہ بتائی گئی ہے کہ مجبور زندگی کو بھی جینا محال ہے، شعر ع۵ میں بھی انسان کی مجبوری کا بیان ہے۔ مذکورہ بالا اشعار میں بلاشبہ مرگ و زیست اور جبر و اختیار کے فلسفیانہ مسائل کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن یہ مسائل قاری کے لئے محض باتیں ہیں۔ باتیں ہی باتیں، ناقابلِ یقین، بے اثر، بے چہرہ، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ مسائل تخلیقی تجربے نہیں بن سکے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ فانیؔ کی غزل اپنے معاصرین مثلاً حسرتؔ، اصغرؔ اور جگرؔ کے مقابلے میں فکری مواد کی موجودگی کا احساس دلاتی ہے، اس میں جگہ جگہ زندگی، غم، بیچارگی، مرگ، عشق اور خیر و شر سوالیہ نشانات

بنکر ابھرتے ہیں، یہ خیالات زندگی اور اس کے متعلقات سے شاعر کے منہدم ہونے کے مفکرانہ رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ اپنے معاصرین سے الگ ہونے کا التباس پیدا کرتے ہیں، لیکن غور سے دیکھنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ ان کے خیالات شعری تقلیب کے مرحلے سے گزرے ہی نہیں ہیں، اگر ایسا ہوتا تو وہ اتنے یک سطحی، واضح اور حقیقی نہ ہوتے جتنا کہ وہ ہیں اور باتوں کے علاوہ اس کے دو خاص اسباب نظر آتے ہیں، اول یہ کہ فانی کی شعری زندگی کا قابل لحاظ حصہ اردو اساتذہ کی پیروی کی نذر ہوا۔ ان کے یہاں میرؔ، غالبؔ، ناسخؔ اور حالیؔ کے اشعار کی صدائے بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے، یہ صحیح ہے کہ شاعر پیشروؤں کے اثرات سے قطعی طور پر آزاد نہیں رہ سکتا، غالبؔ جیسے انفرادیت پسند شاعر بھی بیدلؔ اور دوسرے اساتذہ سے متاثر رہے، لیکن شاعر کی زندگی میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب اسکے ذاتی تخلیقی سرجوش کے آگے تمام خارجی اثرات بے معنی ہو جاتے ہیں، اور وہ اپنی انفرادیت قائم کرتا ہے فانیؔ کے یہاں نالہ و شیون کی فضا تو ملتی ہے۔ لیکن یہ جوش کی گھن گرج کی طرح شعری انفرادیت کی ضمانت فراہم نہیں کر پاتی، دوسری بات یہ ہے کہ فانی کی شعری لسانیات نادرہ کاری یا تجربہ پسندی سے دور ہے، ان کے یہاں زبان و بیان کا رشتہ روایت سے پیوستہ ہے، جو متعدد مقامات پر روایت زدگی پر منتج ہوتا ہے۔

تاہم ان کے کلام منظوم کے انبار میں چند ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جو تخلیقی جوہر رکھتے ہیں، ان کی زندگی میں ایسے نادر لمحے بھی آئے ہیں، جب ان کے تجربات حیات لفظ و پیکر کی توسیع کر کے شعری صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ ایسے لمحوں میں ان کے ذہن میں ہلچل پیدا کرنے والے جذبات تخلیق کے پر پیچ عمل سے گزرتے ہیں۔ ان میں موت، بے خودی، درد، غم، حسرت، تلخ کامی، حسن پرستی، آرزوئے وصال، تمنا، مرگ پسندی خاص طور سے نمایاں ہیں۔ یہ گویا فانیؔ کی "مخزوں خیالیاں" ہیں، جو غزل کے داخلی لہجے میں رچ بس گئی ہیں۔

موت بھی آہی جائے گی فانیؔ
تیری مخزوں خیالیاں نہ گئیں

حزنیہ کیفیت کی کارفرمائی کے باوصف ان کے یہاں عیش پسندی، بےخودی، شوق، جستجو اور لذت زندگی

کے رجحانات بھی موجود ہیں۔ اس لئے یاس پرستی یا قنوطیت کو ان کا مستقل رویہ قرار دینا درست نہیں۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ان کے جذبات فکری یا تعقلی عناصر کو متحرک کرنے کے باوجود جذبات ہی رہتے ہیں۔ ان کے یہاں جذبہ و تعقل کا وہ امتزاج نہیں ملتا جو غالب کی نمایاں خصوصیت ہے۔
فانی دراصل جذبوں اور کیفیتوں کے شاعر ہیں۔ یوں تو وہ بار بار مابعد الطبیعیاتی سطح پر حیات و مرگ کے مسایل کا سامنا کرنے کی فطری خواہش رکھتے ہیں۔ اس خواہش کی تکمیل کے لئے انہوں نے تصوف کا بھی سہارا لیا ہے اور وحدت الوجود کے نظریے سے بھی اکتساب فیض کیا ہے لیکن وہ زیادہ سے زیادہ "مشاہدات آب و گل" کو "تجلیات وہم" سے تعبیر کرتے ہیں:۔

تجلیات وہم ہیں مشاہدات آب و گل
کرشمہ حیات ہے خیال وہ بھی خواب کا

یہی وجہ ہے کہ ان کی ذہنی تگ و دو دیر تک قایم نہیں رہتی۔ وہ انجام کار اعتراف شکست کرتے ہیں۔

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم

مجھ سے نہ ملا سراغ ہستی
بیٹھی ہوئی گرد کارواں ہوں

فانی کے کلام میں فلسفیانہ تعمق کے فقدان سے ان کے شاعرانہ وجود کو کوئی خطرہ لاحق نہیں ہوتا۔ اچھی اور سچی شاعری فلسفے کے بغیر بھی ممکن ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شاعری کی عظمت فلسفیانہ اساس کے بغیر ممکن نہیں۔ فانی عظیم شاعر نہ سہی، وہ ایک اچھے اور سچے شاعر ضرور ہیں۔ اور ان کے سینکڑوں چیدہ اشعار ہی ان کے شاعرانہ ذہن پر دلالت کرتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان کے یہاں بعض جذبات و کیفیات شعریت میں ڈھل جاتی ہیں۔ یہ کیفیات انکی "سرگزشت" یا "روداد عشق" ہونے کے باوصف ان کی نجی سطح سے بلند ہو جاتی ہیں اور پہلو داری کا احساس دلاتی ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔ ان میں غم، محرومی عشق، استغنا، بے خودی شوق ۔ ۔ ۔ ۔ زندگی کے جذبات کی رنگا رنگی ملتی ہے:۔

آہستہ گزر صرصرِ غم وادیٔ دل میں
برباد نہ کر خاکِ شہیدانِ تمنا

بہار اپنی چمن اپنا قفس کی تیلیوں تک ہے
مبارک نکہتِ گل کو چمن بردوش ہو جانا

جب ترا ذکر آ گیا ہم دفعتاً چپ ہو گئے
وہ چھپایا رازِ دل ہم نے کہ افشا کر دیا

ٹیس تک فانی ہر آوازِ شکستِ دل کے ساتھ
کیا قیامت تھا وہ تیرا جانب در دیکھنا

تیرے در سے اٹھ کر ہم جائیں تو کہاں جائیں
اب زمیں اپنی ہے اور نہ آسماں اپنا

بے قراری میں اب یہ ہوش کہاں
کس کے در پہ تجھے پکار آیا

وادیٔ شوق میں وارفتۂ رفتار ہیں ہم
بے خودی کچھ تو بتا کس کے گنہگار ہیں ہم

فانی کے کلام میں نمود کرتی ہوئی یہ متنوع کیفیات ان کی شعری شخصیت کے بعض نمایاں خدوخال کا احساس دلاتی ہیں —— یہ ایک سیمابی شخصیت ہے ''ذہانت سے معمور اور شائستگی کا پیکر'' اسکی مخزون خیالیوں کی تفہیم کے لیے اسکے نفسیاتی وجود پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ فانی کی زندگی شکست آرزو اور محرومی کا سے عبارت رہی ہے۔ انہوں نے مر مر کے زندگانی کی ہے۔ عشق کی ناکامیوں نے انہیں ضرب کاری پہنچائی۔ بیٹی کی جوانمرگی اور رفیقۂ حیات کی موت نے انہیں بے حال کر دیا تمام عمر ذریعہ معاش کیلئے سرگرداں رہے اور گاہے گاہے فاقوں تک نوبت پہنچی یہ وہ سنگین حقائق ہیں جن کا سامنا انہیں کرنا پڑا نتیجے میں ان کی شخصیت عافیت دشمنی اور تلخ پسندی کی طرف مایل ہوئی اور وہ طنز تلخی اور

آزاد پسندی کا اظہار کرتے رہے۔

بھڑک کے شعلۂ گل تو ہی اب لگا دے آگ
کہ بجلیوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی
موسم گل آ گیا، زنداں میں بیٹھے کیا کریں

اس شخصیت کے اور بھی پہلو ہیں۔ یہ جذبۂ عشق کی حرارت بھی رکھتی ہے۔ اسکی جنسی جبلت بیدار ہے۔

ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
اک جوشش تھا کہ محو تماشائے جوش تھا

اس کے ہاتھ بند قبا تک بھی اٹھتے ہیں۔

عقدۂ دل کو کھلے نہ کھلے
آج وہ بند قبا اور ہم

ان کا جذبۂ عشق جنسی جذبہ کا زائیدہ ہونے کے باوجود پستی یا ابتذال کا شکار نہیں۔ دراصل یہ خارجی اقتضا اور ذہنی تہذیب کے تحت ارتقا کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں جنس سے لے کر جمالیات تک یہ جذبہ مختلف رنگوں اور جلوؤں میں نمودار ہوتا ہے۔

گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں
تھی فرش راہ چشم تماشا کہاں کہاں

اسرار جہاں کھل رہے ہیں
ہستی کا سراغ پا رہا ہوں

دنیائے حسن و عشق میں کس کا ظہور تھا
ہر آنکھ برق پاش تھی ہر ذرہ طور تھا

یوں نظم جہاں درہم و برہم نہ ہوا تھا
ایسا کبھی تیرے حسن کا عالم نہ ہوا تھا

شوق بے تاب کا انجام تحیّر پایا
دل سمجھتے تھے جسے دیدۂ حیراں نکلا

آئینہ و دل دونوں کہنے ہی کی باتیں ہیں
تیری ہی تجلی تھی اور تو ہی مقابل تھا

فانی نے چند ایسے اشعار بھی لکھے ہیں جو اردو شاعری میں افسانے کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان میں وہ تخلیقی شدت کی بدولت، ایک تخیلی حقیقت خلق کرتے ہیں، جو فضا آفرینی، ڈرامائیت، اسراریت اور تشخص کے عمل سے فنی تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، ایسے اشعار میں موضوع کی قطعیت یا معنی و مطالب کی توضیح پسے ری یا اکہرے پن سے انحراف کا انداز نمایاں ہے، ایسے اشعار میں بقول فانی دل "سحر سازی ادراک" اور آنکھ "فریب گردش رنگ" کا منظر بن جاتی ہے! ملاحظہ ہو:

فصل گل آئی یا اجل آئی کیوں در زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

ظلمتِ شام میں تھا نورِ سحر کا عالم
آسماں صبح کے ماتم میں سیہ پوش نہ تھا

کس کی کشتی تہہ گرداب فنا جا پہنچی
شور لبیک جو فانی لب ساحل سے اٹھا

خبر قافلۂ گم شدہ کس سے پوچھوں
اک بگولہ بھی نہ خاک رہ منزل سے اٹھا

کھیل نہ یہ رنگ جنوں پر کوئی قرباں ہو جائے
گھر وہ صحرا کہ بہار آئے تو زنداں ہو جائے

حسرت کا شاعرانہ مرتبہ

اردو میں شاعری کی تنقید کے نام پر جو تحریریں ملتی ہیں وہ تنقید کا صحیح اور اصلی مقصد پورا کرنے کے بجائے محض شعرا کے عہد اور زندگی کے حالات کی توضیح اور بعض شاعرانہ خصوصیات کی توصیف تک محدود رہتی ہیں۔ چونکہ یہ تنقیدی عمل ایک آسان نسخے کا کام دیتا رہا ہے اس لئے اس سے پیشہ ور نقادوں کے ساتھ ساتھ درس گاہوں کے معلم بھی کھلے بندوں استعمال میں لاتے رہے ہیں۔ تنقید کے ایسے تشریحی رول کی افادیت سے انکار نہیں، مگر یہ بدقسمتی ہے اتنی مقبولیت حاصل کر چکا ہے کہ تنقید کا اصلی رول (یعنی شاعری کی تخلیقی حیثیت کی شناخت اور اس کی تعیین قدر) دھندلا ہو کر رہ گیا ہے۔ نتیجے میں اکثر ویشتر شعرا کی اصلی تصویر ابھی تک سامنے نہیں آسکی ہے۔ اس افسوسناک صورت حال کا اطلاق میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ جیسے سربرآوردہ شعرا پر بھی بہ آسانی ہوتا ہے۔ حالانکہ ان پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ دوسرے درجے کے شعرا کی تو بات ہی نہیں اس لئے کہ ان کے بارے میں اکا دکا مضامین لکھے گئے ہیں، اور وہ بھی تمام تر توصیفی اور تشریحی نوعیت کے، اس لئے ان کی قدر سنجی کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے۔ حسرت بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔ وہ موجودہ صدی کے شروع میں شعر کہتے رہے۔ انہوں نے غزل کو ذریعۂ اظہار بنایا اور اس

میدان میں خاصی مقبولیت حاصل کی یہاں تک کہ وہ نقادوں کے لئے لائق توجہ بن گئے اور ان کی شاعری اور شخصیت پر مضامین لکھے گئے ان مضامین کو پڑھ کر میرا یہ تاثر اور زیادہ گہرا ہو گیا ہے کہ ہماری تنقید محض تشریح و تفسیر بن کر رہ گئی ہے۔ حسرت کی شاعری کے چند نمایاں پہلوؤں مثلاً غزل گوئی عشق یا انداز بیاں کی چند سامنے کی خصوصیات کو گنانے سے (جیسا کہ نقادوں نے عام طور پر کیا ہے) اس کے تخلیقی ذہن کی اپج اس کے محرکات اس کی انفرادیت پر کوئی روشنی نہیں پڑتی ہر بڑا اور سچا شاعر اپنا مخصوص تخلیقی ذہن لے کر آتا ہے اور تجربات کے بعض نادیدہ جہانوں کی یافت و تسخیر کرتا ہے اگر تنقید ان معاملات کی چھان بین نہیں کرتی تو اس کا وجود بیکار ہو جاتا ہے اردو کے نقاد شاعر کے مرتبے کے تعین کے دشوار طلب کام میں ہاتھ ڈالنے سے احتراز کرتے ہیں وہ بڑی فیاضی سے ہر صاحب دیوان شاعر کے سر پر عظمت کا تاج رکھتے ہیں۔ حسرت کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے ان کے تخلیقی شعور سے تعرض کرنے کے بجائے ان کی عظمت کے گن گائے گئے ہیں رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "معاصر غزل گو بھی اپنا اپنا مقام رکھتے ہیں پھر بھی حسرت کی غزل گوئی ممتاز و منفرد ہے۔"

سید احتشام حسین لکھتے ہیں "حسرت موجودہ دور کے سب سے بڑے غزل گو شاعر تسلیم کر لئے گئے ہیں اور اردو شاعری کے مسلسل ارتقاء میں ان کی ایک اہم جگہ ہے۔"

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں "دوسرے دور (یعنی ۱۹۲۰ء تک) کے سب سے بڑے کلاسیکل شاعر حسرت ہی ہیں۔"

غور سے دیکھا جائے تو حسرت کے بارے میں یہ خیالات تنقیدی شعور کا نمائندہ ہونے کے بجائے عقیدت پسندانہ رویے کی غمازی کرتے ہیں۔ حسرت نے غزل کی روایت سے قلبی وابستگی کا ثبوت ضرور دیا ہے اور اس روایت کو پر خلوص مساعی سے زندہ بھی رکھا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ انہوں نے غزل کو معنوی یا صوری اعتبار سے کوئی نئی جہت عطا کی ہے یا اپنے غیر معمولی شعری کارناموں سے (اپنے ہی دور میں ہی) عظمت حاصل کی ہے صحیح نہیں ہے واقعہ یہ ہے کہ حسرت ثانی کی طرح غزل کی قدیم روایت کے اسیر رہے۔ وہ قدیم اساتذہ کی پیروی کرتے رہے۔

شعری زندگی میں متقدمین یا معاصرین سے فیض یابی کا رجحان تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں ملتا ہے، لیکن عام طور پر یہ رجحان ابتدائی دور میں کارفرما رہتا ہے اور بعد میں وہ دور آتا ہے جب شاعر اپنے تخلیقی وجود کو مکمل طور پر دریافت کرتا ہے اور دوسروں کے اثرات کی نفی کرتا ہے۔ حسرت کی زندگی کا اکثر حصہ تقلیدی کی نذر ہوا۔ اس لئے وہ اپنی آخر عمر تک تخلیقی قوتوں سے کما حقہٗ واقف نہ ہو سکے، یہی وجہ ہے کہ وہ شخصیت کے فکری عناصر کو گرفت میں لانے سے قاصر رہے۔ وہ لاشعور کی ان تاریک گہرائیوں تک بھی رسائی حاصل نہ کر سکے۔ جہاں سے تخلیق کے نورانی سرچشمے پھوٹتے ہیں، وہ زیادہ سے زیادہ شعوری سطح پر فوری طور پر محسوس کئے جانے والے جذبات کے دائرے میں بند رہے، یہ وہ کوتاہیاں ہیں جو حسرت سے ان کی عظمت چھین لیتی ہیں اور انہیں صفِ دوم کا شاعر بناتی ہیں۔

موضوعی اعتبار سے حسرت کی شاعری حد درجہ یک رنگی کی شکار ہے، ان کی کل کائنات حسن و عشق کے موضوعات ہیں، اور وہ بھی ہجر و وصال کے فرسودہ موضوعات جن کا اعادہ، شاعری کی تخلیقی حیثیت ہی کو مشکوک بناتا ہے، خاص کر جب یہ دیکھا جائے کہ اظہار و بیان کے معاملے میں بھی روایت ہی پر انحصار کیا گیا ہے، حسرت جس دور میں شاعری کرتے رہے، وہ شعری شعور میں گہرے انقلاب اور تجربہ کاری کا دور تھا، ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر زندگی زبردست بحران اور انتشار کی زد میں تھی۔ اس کا ادراک اس دور کے فن کاروں مثلاً ایلیٹ، جوش اور اقبال کے یہاں ملتا ہے، حسرت اس سے یکسر لاتعلق ہیں، حد تو یہ ہے کہ ملکی سطح پر بھی سیاسی، سماجی اور معاشی کشمکشوں اور تبدیلیوں کے اثرات سے وہ محفوظ و مامون رہے۔ حالانکہ ان کا تعلق عملی سیاست سے رہا، خارجی حالات سے لاتعلقی کا یہ رویہ ان کی تاثر پذیری کے تعلق سے بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے، تاہم واضح رہے کہ میں ان کی شاعری میں عصری آگہی کے اظہار پر اصرار نہیں کرتا ہوں اور عصری آگہی کو ان کی شعری حیثیت منوانے کے لئے لازمی قرار نہیں دے رہا ہوں، اس لئے کہ خارجی حقیقت کا سامنا کرنے پر شاعر کے شخصی رویوں کے تعین کے بارے میں کوئی حکم لگانا شعری حسیت کی کارآگہی اور خود مختاری سے انکار کرنے کے مترادف ہے، شعری رویوں کی تعیین میں بہت سے خارجی اور داخلی عوامل کام کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے زمانے میں فانی، اختر شیرانی اور جگر جیسے شعرا بھی ہیں،

جنبے حد شخصی اور منفرد رویّوں کا اظہار کرتے ہیں اقبال کے یہاں آشوب عصر کا بھرپور اظہار ملتا ہے
جب کہ فانی "محزوں خیالوں" کے اسیر ہیں اختر شیرانی داخلی دنیا میں نادیدہ بستیوں کی تلاش کرتے رہے
اور جگر وارفتگی عشق میں ڈوبے رہے ان مختلف اور متضاد اور اکثر حالتوں میں اپنے عہد سے برگشتہ
رویوں کو جو چیز اعتبار کا درجہ عطا کرتی ہے وہ تخلیقی حیثیت ہے اور یہ تخلیقی حیثیت ہی کی کمی ہے جو
شاعر کے مرتبے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حسرت اگر اپنی تمام عمر محض معاملاتِ عشق کے شخصی اظہار کے لئے
وقف کرتے (جیساکہ وہ کرچکے ہیں) تو بھی ان کی اہمیت مسلم ہوتی بشرطیکہ وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں کو
بروئے کار لاتے، مشکل تو یہ ہے کہ وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے متصف ہیں ہی نہیں، یہی وجہ ہے کہ ان
کے کلام میں تجربات کی بوقلمونی نہیں ملتی، ان کا دائرہ خیال بہت محدود ہے وہ فکری سطح پر زندگی کے
مسایل پر نہیں سوچتے، عشق ان کا محور ہے لیکن عشق کے تجربے بھی ان کے یہاں عامتہ الورود ہو کر رہ گئے
ہیں، ان میں اس علامتی معنویت کا دور دور تک پتہ نہیں جو میرا اور غالب کا خاصہ ہے۔

ان کی عشقیہ شاعری کے اس پہلو کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے کہ ان کا نظریۂ عشق روایتی نہیں
حقیقی ہے، یعنی وہ خیالی محبت نہیں کرتے بلکہ ایک مخصوص تہذیبی ماحول کی پروردہ لڑکی سے عشق کرتے
ہیں، یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا، لیکن اسی بات کو ان کی اہمیت کا ضامن قرار
دینا مناسب نہیں، اردو کی عشقیہ شاعری بلاشبہ روایتی، خیالی اور افلاطونی رہی ہے، عام طور پر روایت
کی تقلید کی گئی ہے۔ تاہم میر اور غالب کے یہاں عشق کی ارضی اور جنسی خوشبو محسوس کی جاسکتی ہے، اسی
طرح مومن یا مصحفی کے یہاں عشق کا جو جسمانی پہلو ابھرتا ہے، وہ اسے محض خیالی ہونے سے بچاتا ہے، اس
پس منظر میں عشق کے تعلق سے بھی حسرت کی انفرادیت کا کوئی واضح نقش نہیں ابھرتا، یہ بات بھی توجہ طلب
ہے کہ کسی شاعر کے یہاں عشق کے عام اور مانوس جذبات کی نشان دہی کرنا ہی اس کی انفرادیت یا عظمت
کا ثبوت نہیں ہوسکتا، بالکل اسی طرح جس طرح دیگر خارجی یا داخلی کوائف کی عمومی ترجمانی اعلیٰ شاعری
کی ضامن نہیں ہوسکتی، شاعری تخلیقی ذہن کا جوہر لطیف ہے، تخلیقی ذہن کا فطری تقاضا یہ ہے کہ ایسے تجربے
اور کیفیات وجود میں آجائیں، جو جدت، غیر مانوسیت اور انوکھے پن سے ہمکنار ہوں، یہ سوچنا کہ غالب کے

عشقیہ تجربات عام لوگوں کے تجربے کی زد میں ہیں، ان کے شعری ذہن کی گہرائی اور انفرادیت سے انکار کرنے کے برابر ہے۔ میر کی عشقیہ کیفیات اپنی تجریدی، انوکھے پن، مافوق فطری انداز اور علامتی معنویت سے عام انسانوں کی سطح سے بہت بلند ہو جاتی ہیں ؎

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

جیسے شعر میں عشق محض عشق نہیں، بلکہ تلاش، کشف، عدم اور تباہی کی علامت بن جاتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھیے تو حسرت کی عشقیہ شاعری چند ایسے مانوس، اکہرے اور عمومی تجربات یعنی محبوبہ کی جوانی، جدائی، وصل، اس کے چھت پر ننگے پاؤں آنے، نیند سے جاگنے اور خوشبوئے پیرہن تک محدود ہو جاتی ہے، اور یہ بقول خلیل الرحمن اعظمی "وہ جذبات و کیفیات ہیں جو عنفوان شباب میں پیش آتی ہیں"۔ ظاہر ہے کہ یہ کیفیات جو محض جذباتی ابال کا نتیجہ ہیں، اعلیٰ شاعری کو جنم نہیں دے سکتیں۔

حسرت کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ باتیں اس انداز سے کہتے ہیں کہ دل میں اتر جاتی ہیں۔ خود حسرت نے بھی کہا ہے ؎

شعر دراصل ہیں وہی حسرتؔ
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

حسرت کے اس نظریے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا شعری ذہن پیچیدگی اور ادراک سے یکسر محروم رہا ہے۔ اس نظریے سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ شعر میں آمد کے قائل ہیں، صحیح نہیں، اس لیے کہ آمد کا اطلاق سامنے کی باتوں کو نظم کرنے پر نہیں، بلکہ تجربے اور بیان کی کیمیائی وحدت پر ہوتا ہے۔ حسرت کی شاعری کا معتدبہ حصہ فارسیت سے بوجھل ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ روایت کے زیر اثر ان کے نزدیک شعر کی خوبی کا یہ معیار رہا ہے کہ اس میں جانی پہچانی کیفیات کو پیش کیا جائے تاکہ قاری کو انہیں گلے سے اتارنے میں دقت نہ ہو۔ انہوں نے ایسا ہی کیا اور اس عمل میں وہ کامیاب رہے ہیں۔

حسرت کی شاعری کی حد بندیوں اور اس کے بارے میں تنقید کی نارسائیوں کو مد نظر رکھ کر

یہ سوال زیادہ ہی اہم ہو جاتا ہے کہ آخر اردو شاعری میں ان کی کیا حیثیت ہے؟ کیا ان کو ایک روایتی، تقلیدی اور سطحی ذہن کا آدمی قرار دے کر رد کیا جائے یا ان کے فطری ذہن کی کسی ایسی خصوصیت کو تسلیم کیا جائے جو انہیں اردو شاعری کی تاریخ میں زندہ رکھنے کی ضامن ہو۔ میرا خیال ہے کہ ان کی شاعری کے دو پہلو ایسے ضرور ہیں جو لائق توجہ ہیں اور جو انہیں ایک اچھا شاعر منوانے میں ممد ثابت ہو سکتے ہیں۔ اول یہ کہ انہوں نے بعض اشعار میں عشق کو جمالیت کا درجہ عطا کیا ہے۔

حسن ہو جس میں وہ ہر شے جلوہ گر اس دل میں ہے

جذبۂ صورت پرستی میرے آب و گل میں ہے

8964

جذبۂ صورت پرستی سے گزرتے ہوئے ان کی شخصیت کا حیاتیاتی پہلو آئینہ ہو جاتا ہے۔ وہ صنف نازک سے قریبی رشتہ قائم کرتے ہوئے اپنی حیاتیاتی کیفیات کی لذت کا احساس کرتے ہیں۔ اس طرح سے جسم یا جنس ان کے یہاں ہوس پرستی کی سطح سے بلند ہو کر جمالیاتی لذت آگینی میں تبدیل ہوتا ہے۔ یہ ایک تقلیبی عمل ہے جو شاعر کے جذباتی ارتفاع کو ظاہر کرتا ہے۔ ایسے اشعار میں حواس خمسہ کی تشفی کا سامان ہوتا ہے۔ حسرت کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ایک خوبصورت اور جوان عورت کے جسم کو اپنی لطافتوں رعنائیوں اور خوشبوؤں کے ساتھ، قربت میں، بیداری میں سوتے میں، آرائش میں اور شرم و حجاب میں دیکھا اور محسوس کیا ہے اور اپنے محسوسات کو لفظوں کے پیمانوں سے چھلکا دیا ہے۔ ان کے یہاں عورت کا جسم جنس زدہ نہیں بلکہ سرشار محبت ہے، اس لئے ایسے اشعار میں جمال یار کی رنگینیوں کی ایک نشہ آور فضا قائم ہو جاتی ہے، جو قاری کے لیے کشش رکھتی ہے اور اسے خوشبو کے بدن سے آشنا کرتی ہے۔

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود

رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

سر کہیں بال کہیں ہاتھ کہیں پاؤں کہیں

ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو

رنگ تیری شفق جمالی کا

اک نمونہ ہے بے مثالی کا

محبوبی و رنگینی میں جسم و بدن تیری
سرشار محبت ہے خوشبوئے دہن تیری

چونکہ جسمانی وجود کی بازآفرینی کا عمل ان کے یہاں شعری تجربے کی تجسیم پر منتج ہوتا ہے اس لئے پیکر تراشی کے بعض عمدہ نمونے سامنے آتے ہیں۔ سہ

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

تاثیر برق حسن جوان کے سخن میں تھی
اک لرزش خفی مرے سارے بدن میں تھی

دوسرا پہلو (ایک بہت ہی خفیف سا پہلو) یہ ہے کہ ان کا شعری ذہن گلہ ہے گاہے جذبات کے خود ساختہ حصاروں کو پھاند کر فکری بلندی پہ آکر بعض نادیدہ اور امکانی واردات کا سامنا کرتا ہے، ذہنی تفاعل کے ایسے آزادانہ لمحے ان کے یہاں بہت کم آتے ہیں، لیکن جب بھی آتے ہیں، ان کی شعری سطح بلند ہو جاتی ہے۔ ایسے نایاب لمحوں میں وہ بعض انسانی مسائل و کوائف مثلاً گم شدگی، کرب آرزو خوف، دردی اور جستجو کی پیکر تراشی پر قادر ہو جاتے ہیں، مثلاً، سہ

اک بڑی منزل پہ خوف و خطر ہے درپیش
روح کو عالمِ بالا کا سفر ہے درپیش

گر جوشِ آرزو کی یہی ہیں کیفیتیں ابھی
میں بھول جاؤں گا کہ مرا مدعا ہے کیا

کچھ دل ہی بجھ گیا ہے مرا ورنہ آج کل
کیفیت بہار کی شدت چمن میں تھی

ہم سے پوچھا نہ گیا نام و نشاں بھی ان کا
جستجو کی کوئی تمہید اٹھائی نہ گئی

جذبۂ شوق کدھر کو لئے جاتا ہے مجھے
پردۂ راز سے کیا تم نے پکارا ہے مجھے

حسرت کا تصورِ عشق

حسرت کے بارے میں اپنے پہلے مقالے "حسرت کا شاعرانہ مرتبہ" (مطبوعہ 'آجکل') میں میں نے ان کی شاعری کی حد بندیوں اور اس کے بارے میں موجودہ تنقید کی نارسائیوں کی نشاندہی کرنے کے بعد یہ سوال اٹھایا تھا کہ آخر اردو شاعری میں ان کی کیا حیثیت ہے کیا ان کو ایک روایتی یا تقلیدی شاعر قرار دیا جائے، یا ان کے شعری ذہن کی کسی ایسی خصوصیت کو تسلیم کیا جائے جو انہیں اردو شاعری کی تاریخ میں زندہ رکھنے اور ایک اہم مقام دلانے کی ضامن ہو۔ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے میں نے اجمالاً جو باتیں کہی تھیں ان میں پہلی بات یہ تھی کہ ان کی شاعری میں بعض ایسے اشعار ضرور ملتے ہیں، جن میں ان کا تصورِ عشق روایت کے اثرات سے پاک و صاف ہو کر انفرادیت کا احساس دلاتا ہے اور ان کی شعری اہمیت کی اساس فراہم کرتا ہے۔

آیئے ہم اس نشست میں اس پہلو کا قدرے تفصیلی جائزہ لیں:

یہ واقعہ ہے کہ ایک پُر آشوب دور میں سانس لینے اور شخصی زندگی میں بھی نشیب و فراز سے گزرنے کے باوجود، حسرت، تخلیقی عمل میں، خارجی حقائق سے راست اثر پزیری

کے رویے سے انحراف کرتے رہے۔ انہوں نے اقبالؔ یا جوشؔ کی طرح اپنے عہد کے بدلتے ہوئے حالات و واقعات پر انحصار نہ کیا۔ نتیجے میں ان کی شاعری معاصر شعور کی پیچیدگی، تابناکی اور توسیع سے محروم رہی۔ عملی سیاست میں شرکت کے باوجود اور ملک میں صدیوں کے فکری انجماد کے بعد اٹھنے والی آتشیں لہروں کا مشاہدہ کرنے کے باوجود وہ ذہنی علیحدگی پر قائم رہے۔ یہ وہ علیحدگی نہ تھی جو زندگی میں متشددانہ شعور کا ایک اظہار بن جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی علیحدگی ہے جو خارج کی دہشت ناک حقیقتوں سے صرفِ نظر کرنے اور ایک تخلیقی دنیا آباد کرنے کی ترغیب دیتی ہے ـــــ ایک چھوٹی سی رنگین، منور اور معطر دنیا جس میں کاروبارِ شوق کی فرصتیں میسر ہیں۔ میں اس بات سے ناخوش نہیں ہوں کہ حسرتؔ نے خارجی حقیقت کی بے بضاعتی کا اثبات کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ تخلیقِ فن کے اس بنیادی راز سے آگاہ ہیں کہ خارجی حقیقت کم تر ذہنوں کے لئے چراگاہ کا کام کرتی ہے سچا فنکار اپنے خونِ جگر سے اپنی نوا کی پرورش کرتا ہے اور اپنا جہاں خود پیدا کرتا ہے۔ حسرتؔ نے بھی یہ کام انجام دیا ہے اور یہ کوئی معمولی کام نہیں ہے، لیکن ایک بات تردد آمیز ضرور ہے کہ حسرتؔ کی تخلیقی دنیا اپنے واضح حدود رکھتی ہے، جب کہ بڑے شعرا مثلاً میرؔ یا غالبؔ کی دنیا بے کرانی کا احساس دلاتی ہے۔ ان کی دنیا میں نور و سایہ کی لہریں، جذب و کشش کے باوجود وہ علامتی اسراریت خلق نہیں کر پاتیں جو میرؔ و غالبؔ کا خاصہ ہے حسرتؔ کی دنیا حسن و عشق کی ایک چھوٹی سی دنیا ہے، صنفِ نازک کے جسمانی حسن کے رنگارنگ جلووں سے معمور دنیا۔ ایک ناظورۂ جمال سامنے آتی ہے ـــ حیا پرور، تغافل آشنا، سراپا ناز۔ وہ عاشق کی مرکزِ نگاہ ہے اور وصل و فراق کی مختلف کیفیات کی آفریدگار۔ ان کیفیات سے یہ التباس آسانی سے پیدا ہوتا ہے کہ حسرتؔ نے عشق کے ہزار رنگ بکھیر دیئے ہیں۔ رنگوں کے اس اژدہام کو دیکھ کر اردو کی بزرگ نسل کے نقادوں مثلاً نیاز فتح پوری، رشید احمد صدیقی، مجنوں اور آل احمد سرور نے ان کی

عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ مجنوں تو یہاں تک لکھتے ہیں: "حسرت نے بڑی وسیع المشرب اور ہمہ گیر طبیعت پائی تھی، اس لئے ان کے کلام میں رنگ اور طرز کا جیسا تنوع پایا جاتا ہے اس کی مثال کسی دوسرے اردو شاعر کے کلام میں شاید ہی ملے"۔ لیکن حسرت کے تصور عشق کی تفہیم کا مسئلہ اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے۔ یہ بات عیاں ہے کہ محض عشقیہ جذبات کا منظوم اظہار کسی شاعری کی عظمت تو درکنار، اس کے شاعر ہونے کا ضامن بھی نہیں ہو سکتا۔ حسرت کی عشقیہ شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے اس بات کو پیش نظر رکھنا ہے کہ اس کا معتدبہ حصہ محض تکراری اور روایتی نوعیت کا ہے۔ اسے مجنوں گورکھپوری نے بجا طور پر "استادانہ تقلید" کا نام دیا ہے۔ انہوں نے فانی کی طرح اساتذہ کا تتبع کرنے میں خاصا وقت برباد کیا۔ دوسری بات یہ ہے کہ عشق کے عامۃ الورود جذبات کا بیان، خواہ کتنی ہی مشاقی اور لذتیت سے کیوں نہ کیا گیا ہو، ان کی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ ایسی شاعری جو عامیانہ تجربات کو تقلیبی انداز میں پیش کرتی ہے۔ اردو میں بہت ہوئی ہے۔ مشاعراتی شاعری اس کی بیّن مثال ہے۔ اس نوع کی شاعری عوامی سطح پر وقتی تفریح کا سامان تو فراہم کرتی ہے، مگر ذوق کی تہذیب نہیں کرتی اور نہ ہی فکر و نظر کی روشنی رکھتی ہے۔ یہ نادیدہ، تحیّر زا اور اکتشافی وقوعات کی مصوری بھی نہیں کرتی۔ اس کا اطلاق بے کم و کاست عشقیہ تصورات پر بھی ہوتا ہے۔ حسرت کے تصورِ عشق کے "یہ کہہ کے گن گانا کہ یہ ایک حقیقی اور جانا پہچانا محبوب سے متعلق ہے اور عام انسانی جذبات پر محیط ہے (جیسا کہ بیشتر نقادوں نے کہا ہے) حسرت ناشناسی کے ساتھ ساتھ شعر ناشناسی کے رویے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے "حسرت نے عورت اور اس کے حسن کی عام زندگی سے مطابقت پیدا کی ہے"۔ نیاز فتح پوری کے نزدیک "حسرت کی شاعری بالکل انسانی سطح اور انسانی جذبات کی شاعری ہے"۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقید حسرت کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں کر سکتی۔ یوں بھی دیکھا جائے تو

صنفِ لطیف کی تفصیلات ـــــ جسم کا رنگ و روپ، آواز کی حلاوت، چال ڈھال، شرم و حیا، ملبوس، تبسم یا ناز و ادا ـــــ کس انوکھے تجربے کے لئے راہ ہموار کرتی ہیں؟ یہ تفصیلات مانوس اور جانی پہچانی ہیں اور دلکشی کے باوجود طلسمی اسراریت سے عاری ہیں۔ اس لئے ہمیں اس تلخ حقیقت کو جان لینا چاہیئے کہ حسرت کی عشقیہ شاعری کی اہمیت کو منوانے کے لئے جو دلائل پیش کی گئی ہیں، وہ غیر فنی ہیں۔ ان کے نظریۂ عشق کی ماہیت اور انوکھے پن کو سمجھنے کیلئے خارجی یا عمومی حقیقت سے اس کے رابطے پر زور دینے کی بجائے اس سے، اس کے انقطاعی عمل پر نظر رکھنا ہوگی۔

حسرت کی کل کائناتِ شعر، جیسا کہ کہا گیا، عشق پر منحصر ہے۔ لیکن عشق ان کے یہاں ایک مخصوص اور محدود معنویت رکھتا ہے۔ یہ ماورائیت سے لاتعلق ہے اور علامتی امکانات سے ناآشنا۔ ظاہر ہے کہ اس کی حدبندیاں ہیں، لیکن یہ حدبندیاں حسرت کے حقیقی شاعر ہونے میں حارج نہیں ہیں، اس لئے کہ مقدار کے لحاظ سے نہ سہی، کیفیت کی رُو سے ان کے یہاں اچھی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کے یہاں تعمیمی انداز مستقلاً قائم نہیں رہتا، بلکہ بعض نادر لمحوں میں ذہن و احساس کی مخصوص اور منفرد حالتوں کا پتہ چلتا ہے۔ یہ دراصل ان کے اندرون میں تقلیب کا ایک فطری عمل ہے ـــــ اندرونی شعری بیداری، نور کی ایک تیز لہر، جو ذہن پر تقلید، روایت اور تعمیم کی دبیز تہوں کو چیر کر اپنا اظہار کرتی ہے۔ یہ گویا خود پر منکشف ہونے کا وجدانی عمل ہے۔ حسرت اس عمل سے گزرے ہیں۔ انہوں نے بعض نازک اور نادر لمحوں میں اپنے شعری وجود کو پالیا ہے۔ اس لئے وہ مانوس اور عمومی عشقیہ فضا سے کنارہ کش ہو کر "عالم حیرت" کی ضرورت کا احساس کرتے ہیں ؎

اب عشق کو درکار ہے اک عالمِ حیرت
کافی نہ ہوئی وسعتِ میدانِ تمنا

ان کے یہاں ایسے اشعار یکجا کیئے جا سکتے ہیں جو ایک نادیدہ اور مربوط تخیلی فضا کی تشکیل کرتے

ہیں۔ یہ فضا قاری کے لئے حد درجہ کشش رکھتی ہے۔ اس فضا میں داخل ہو کر وہ روز مرہ کی کھردری، بے رنگ اور زنگ خوردہ زندگی سے دست بردار ہو کر جذباتی، سحر آگیں اور نادرہ کار واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ تحیّر اور مسرت کے جذبات سے ہمکنار ہوتا ہے۔ حسرتؔ تحیر کے اس جذبے سے آشنا ہیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ جس عورت کے فراق و وصال کی لطیف حکایات کو پیش کرتے ہیں، وہ عام زندگی میں نہیں ملتی۔ وہ ایک تخیلی دنیا کی عورت ہے، حسن کا ایک عدیم المثال پیکر، جو کیٹس کی بے رحم حسینہ کی طرح، خوابوں میں ہی نازل ہوتا ہے۔ اور اس سے منسوب ہو کر وہ جن داخلی محسوسات سے گزرتے ہیں وہ بھی پیش پا افتادہ نہیں بلکہ انوکھے اور نئے ہیں اور تحیر خیز ہیں۔ یہ رومانی تحیر ہے جس سے آشنا ہو کر حسرتؔ غم دنیا سے بالکل لاتعلق ہو جاتے ہیں ؎

تھی راحت حیرت کی کس درجہ فراوانی
ہم نے غم ہستی کی صورت بھی نہ پہچانی

یہ تحیّر ان کے ایسے اشعار کو طلسم ہوش ربا بناتا ہے ؎

جلوۂ یار ہے دلوں کے لئے
فی المثال اک طلسم ہوش ربا

اے دل جو ترے آئینہ خانے میں لگے ہیں — اور ایسے کہاں حیرت وحسرت کے مرقعے

ان کی شاعری میں صرف حیرت وحسرت ہی نہیں بلکہ انسانی جذبات کے اور بھی مرقعے ملتے ہیں۔ یہ وہ جذبات ہیں جو میکانکی زندگی کے دباؤ کے نتیجے میں اپنا آب ورنگ کھو بیٹھے ہیں۔ حسرتؔ ان کی اصلیت اور قوت سے آشنا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا دل "راز محبت کا نیرنگ" بن جاتا ہے ؎

غضب تھی عشق کے جذبات گوناگوں کی رنگینی
دل حسرتؔ بھی اک نیرنگ ہے راز محبت کا

حسرتؔ کے جذبات گوناگوں کی رنگینی ان اشعار میں جھلکتی ہے:

بچھی ہیں راہ تمنا میں سینکڑوں آنکھیں	کہ ناز جلوہ کرے تیری خوش خرامی کا
گر جوشِ آرزو کی ہیں کیفیتیں یہی	میں بھول جاؤں گا کہ مرا مدعا کیا ہے
روگ دل کو لگا گئیں آنکھیں	اک تماشا دکھا گئیں آنکھیں
اس حیلہ جو نے وصل کی شب ہم سے روٹھ کر	نیرنگ روزگار دو عالم دکھا دیا
سب ہیں تیری انجمن میں بے ہوش	نظارۂ حسن کا کسے ہوش

حسرتؔ نے حسن کے جلوہ ہائے رنگارنگ[1] کی تخیلی پیکر تراشی کے باوجود اس کی انسانی اصل کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ یہ ماورائی نہیں بلکہ ارضی ہے۔ یہ تن نازک کی حقیقت[2] سے آشنا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ ارضیت کا یہ احساس ان کے شعری شعور کی نیرنگ سامانی کا زائیدہ ہے اس لئے دلکشی رکھتا ہے۔ یہ لکھنوی شعراء کے جنسی ابتذال سے منزّہ ہے۔ یہ "جسم یار" کو جمالیات کا درجہ عطا کرتا ہے۔ "جسم یار" کی خوبیوں اور لطافتوں سے حسیاتی لذت آفرینی کا سامان کرتے ہیں۔ پس عورت ان کے یہاں ہوس پرستی کے جذبے کو نہیں ابھارتی بلکہ جمالیاتی لطافت کا سامان کرتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں جو مختلف حواس مثلاً باصرہ، لامسہ اور سامعہ کی تشفی کا حق ادا کرتے ہیں ؎

- یاد بھی دل کو نہیں صبر و سکوں کی صورت
  جب سے اس ساعد سیمیں کو کھلا دیکھا ہے
- اک برقِ تپاں ہے کہ تکلم ہے تمہارا
  اک سحر ہے لرزاں کہ تبسم ہے تمہارا

---

[1] ہیں طلب گار شوقِ گوناگوں — حسن کے جلوہ ہائے رنگارنگ

[2] کیا کیجئے بیان اس تن نازک کی حقیقت — خوشبو میں ہے گلی تو لطافت میں ہم رنگ

- محبوبی و رنگینی ہے جزوِ بدن تیری
  سرشارِ محبت ہے خوشبوئے ذہن تیری
- چھیڑتی ہے مجھے بے باکیٔ خواہش کیا کیا
  جب کبھی ہاتھ وہ پابندِ حنا ہوتے ہیں
- گھل گیا ہے ترے جمال سے رنگ
  تیرے ملبوس ارغوانی کا
- خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
  تجھ تک تو ہوا تھا نہ گزر بادِ صبا کا

فیض احمد فیضؔ کی رومانیت

فیض احمد فیضؔ کے رومانی مزاج کا ذکر کرتے ہوئے بالعموم یہ کہا جاتا ہے کہ وہ رومان سے حقیقت کی طرف آئے۔ ن م راشد نے لکھا ہے "اس نے حسن اور رومان کے سنہرے پردوں کے اس پار حقیقت کی ایک جھلک دیکھی ہے۔" ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں "رومان کے راستے پر حقیقت کی طرف سے آنے کا عمل فیض کے یہاں بہت واضح ہے۔" ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ فیض کا ذہنی سفر رومان سے حقیقت کی جانب رہا ہے۔ قبل اس کے کہ ہم اس خیال کی صحت پر غور کریں۔ دیکھنا یہ ہے کہ فیض کے یہاں رومانیت کا کیا تصور رہا ہے۔ رہی ان کی حقیقت پسندی تو ایک علیحدہ مقالے کی متقاضی ہونے کے باوصف ضمناً ہمارے مقالے کی زد میں آئے گی۔

عجیب بات یہ ہے کہ فیض کو رومانیت کا شاعر قرار دینے والے نقاد اس اصطلاح کے اصلی معانی پر نظر نہیں رکھتے۔ فیض کو جس بنا پر رومانی شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ وہ ان کی عشقیہ کیفیات سے دلی وابستگی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں ایسی کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے۔ تاہم اگر یہ رومانیت کا ہی معیار ٹھہرا تو اردو کا کوئی بھی بڑا یا چھوٹا شاعر رومانی کہلانے کا حقدار ہو سکتا ہے اس لئے کہ ہر شاعر کے

یہاں یہ تجربے یا محسوسات کم یا زیادہ موجود ہیں، خود فیض کے دور میں اختر شیرانی کے بعد مجاز، حفیظ، اختر انصاری اور سکندر علی وجد کے علاوہ حیرت انگیز طریقے سے تمام ترقی پسندوں مثلاً کیفی، ساحر، ظہیر کاشمیری، مخدوم محی الدین، احمد ندیم قاسمی اور جاں نثار اختر کے یہاں اس نوع کی رومانی شاعری ملتی ہے لیکن ہم ان میں سے کسی شاعر کو رومانی شاعر نہیں کہتے تو فیض ہی کے ساتھ یہ تخصیص کیوں؟ اور پھر ان کے رومانی شاعر ہونے کی جو دلیل دی گئی ہے وہ تاریخی شواہد کی عدم موجودگی میں ایک مفروضہ معلوم ہوتی ہے۔

اردو شاعری میں رومانیت کا تصور موجودہ صدی میں اختر شیرانی سے منسوب رہا ہے۔ اختر شیرانی کے یہاں عنفوان شباب کی ذہنی نیم پختگی کے باوجود آرزومندی، نادیدہ ہستیوں کی تلاش اور حسیاتی لذت کشی کے رجحان کی بدولت رومانیت کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وسیع تر معنوں میں رومانیت، مہم جوئی، تخیل پسندی اور حسن کے ماورائی تصور سے قابل شناخت ہو جاتی ہے جیسا کہ انیسویں صدی کے انگریزی ادب سے مترشح ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ رومانیت کا صرف یہی معیار رہے، اس کے اور بھی مظاہر و اقسام ہو سکتے ہیں جو ملکی، جغرافیائی، تہذیبی اور معاشرتی حالات سے متشکل ہوتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو اردو شاعری میں قدیم زمانے ہی سے عاشقانہ اور صوفیانہ شاعری میں، جو حقیقت سے انقطاع اور تخیل پسندی پر اصرار کرتی ہے، رومانی رنگوں کی جلوہ گری ملتی ہے۔ میر تقی میر کو لیجیے ان کے یہاں ملکی تباہی سے متصادم ہونے کے رد عمل کے طور پر داخلیت پسندی، ذات گزینی اور تخیل کوشی کا جو حاوی رجحان ملتا ہے، وہ رومانیت ہی کی ایک شکل ہے۔ غالب کے رومانی رویے سے کسے انکار ہے؟ بہرکیف اس حقیقت کے باوجود کہ اردو شاعری میں ملکی حالات کے تحت رومانیت مختلف رنگوں میں نمایاں ہے، فیض کے یہاں جس کلام کو ان کے رومانی ہونے کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے، وہ نہ صرف یہ کہ فنی لحاظ سے کمزور ہے، بلکہ رومانیت کے کسی گہرے یا شوخ رنگ کو نہیں ابھارتا، زیادہ سے زیادہ اسکے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ اختر شیرانی کی رومانی نظموں کی صدائے بازگشت ہے۔ "خدا وہ وقت نہ لائے" "سرود شبانہ" "مری جان... تہ نجوم" اور "میرے ندیم" اس قبیل کی نظمیں ہیں، ان میں انتظار، اضطراب، شوق، تنہائی، درد اور کسک کے احساسات کا اظہار ملتا ہے۔ یہ اظہار مثالی رنگ لیے ہوئے ہے اور استعارہ و پیکر کی خوبیوں کے باوجود جذباتیت سے پر ہے۔ یہ تخلیق آفرینی کے لیے کوشاں نہیں،

اور نہ ہی قاری کی شرکت کو ناگزیر بناتا ہے۔ حیرت ہے کہ وزیر آغا ایسی معمولی شاعری کے بارے میں بڑی فیاضی سے لکھتے ہیں " یہ رومانی رسمی اور روایتی نہیں، بلکہ ایک جذباتی دھچکے کی پیداوار ہے اور اسی لئے اس میں خلوص بھی ہے۔" فیض کی رومانی شاعری کے غیر رسمی اور غیر روایتی ہونے کی جو دلیل (یعنی یہ جذباتی دھچکے کی پیداوار ہے) دی گئی ہے، وہ معقولیت اور وزن سے عاری ہے، کسی بھی رومانی شاعر مثلاً ان کے معاصرین میں جاں نثار اختر کے یہاں، رومانیت کو کسی جذباتی دھچکے کے لاتعلق ٹھہرانا ممکن نہیں، اس لئے ایک عمومی واقعے یا صورت حال کو فیض سے متعلق کر کے اسکی انفرادیت یا غیر رسمیت پر اصرار کرنا درست نہیں، دوسری اور زیادہ غور طلب بات یہ ہے کہ رومانی شاعری کی انفرادیت کے لئے اس کا فنکار کے جذباتی دھچکے کے تابع ہونے کو معیار قرار دینا فن کے پیچیدہ تخلیقی کردار کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے، یاد رہے کہ فن صرف جذباتی دھچکے سے خلق نہیں ہوتا اور نہ ہی یہ اسکے "خلوص" کی ضمانت ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اردو کے سینکڑوں شعرا جنکا دل عشق میں ٹوٹ چکا ہے، میر یا غالب کے رتبے کو پہنچ گئے ہوتے۔

واقعہ یہ ہے کہ فیض کے یہاں اپنی نام نہاد رومانیت سے انحراف اور پھر حقیقت سے متصادم ہونے کے رویے سے منافقانہ طور پر ایک مخصوص رومانی رنگ کو پہچانا جاسکتا ہے، اور راشد اور وزیر آغا کے اس خیال کی تکذیب ہوتی ہے کہ فیض "رومان سے حقیقت کی طرف آئے" دراصل فیض کی رومانیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کر کے اسے خواب میں منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان پر گاہے گاہے یہ اعتراض بھی وارد کیا جاتا ہے کہ وہ اپنی شاعری کو حقیقت نگاری کی پست سطح پر لے آئے، یہ اعتراض اس حد تک درست ہے کہ انہوں نے کئی نظموں کو سیاسی اور سماجی واقعات کی کھتونی بنا کے رکھ دیا لیکن ان کے یہاں ایسے نادر لمحے بھی آئے ہیں۔ جب خارجی حقیقت کا تاثر ان کے کلام میں تخئیت، نا آرزومندی، تخیل کاری اور حسن پرستی کو متحرک کرتا ہے، اور ان کے رومانی رویے کی نشاندہی ہوتی ہے۔

ملاقات کا موضوع بظاہر اتنا سا ہے کہ رات کو محبوب سے ملاقات کی بنا پر سحر کی ضمانت قرار دیا گیا۔ لیکن فیض نے اس تجربے کی رومانی بازیافت کی ہے۔ اور حقیقت خواب بن گئی ہے۔ رات درد کا شجر ہے جسکی شاخوں میں لاکھ مشعل بکف ستاروں کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں، اور محبوب مثالی محبوب بن گئی ہے۔

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم کی خامشی سے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

در و آئے گا دبے پاؤں"میں شعری کردار کو تنہائی کے عالم میں رات کے وحشی سایوں سے متخارب ہونا پڑتا ہے، وہ چاہتا ہے کہ اس کے دل میں جوش و غضب کا ردعمل پیدا ہو تا کہ "اندھیرے کی فصیلوں کے ادھر" اپنے "قبیلے کا بھی کوئی لشکر" اس سے آگاہ ہو اور دور سے ہی سہی صبح کی آمد کی خبر دے۔ نظم سرتاسر تخیلی ہے اور "سرخ چراغ" "حلقۂ زلف" "گوشۂ رخسار" "وحشی سائے" "قبیلہ" "لشکر" "فصیلیں" "رجز" اور "صدا" جیسے مجازی تراکیب و الفاظ اسے رومانی آہنگ عطا کرتے ہیں۔ "تمہارے حسن کے نام" بھی ایک رومانی نظم ہے، نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام
بکھر گیا جو کبھی رنگِ پیرہن سرِ بام
نکھر گئی ہے کبھی صبح، دوپہر، کبھی شام

نظم کا آغاز روایتی اور بیانیہ ہے، پوری نظم اسی انداز کی ہے۔ غزلوں کے چند اشعار دیکھیے، ان میں رومانی رنگ نمایاں ہے:

فریب آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آواز پا سمجھے

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں

جب تجھے یاد کر لیا صبح مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا رات مچل مچل گئی

کبھی تو صبح ترے کنجِ لب سے ہو آغاز
کبھی تو شب سرِ کاکل سے مشکبار چلے

کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقشِ ماضی مٹے مٹے سے
وہ آزمائشِ دل و نظر کی، وہ قربتیں سی، وہ فاصلے سے

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

ہر رگِ خوں میں پھر چراغاں ہو
سامنے پھر وہ بے نقاب آئے

یادِ غزالِ چشماں، ذکرِ سمن عذاراں
جب چاہا کر لیا ہے کنجِ قفس بہاراں

سوال پیدا ہوتا ہے کہ فیض کا یہ رومانی رجحان کہاں تک نئے ذہن کو آسودہ کر سکتا ہے؟ موجودہ صدی میں جب شعور کے بحران کے نتیجے میں گزشتہ صدی کے رومانی تصورات کی صحت، معنویت اور پسندیدگی پر نظرِ ثانی کرنے کی ضرورت بڑھ گئی تو دو متخالف نظریے سامنے آئے۔ ایلیٹ نے کہا کہ ممکن ہے زندگی میں رومانیت کے لئے کوئی جگہ ہو لیکن فن میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ ٹی ای ہیوم نے جدیدیت کو رومانیت کی قطعی نامنظوری (REJECTION) قرار دیا ہے۔ جدید فرانسیسی نقاد D. JOSIPOVICI نے لکھا ہے "فنون میں جدید انقلاب کو علیحدگی میں سمجھا نہیں جا سکتا۔ اسے

انحطاط پذیر رومانیت کے خلاف ایک رد عمل کے طور پر دیکھنا چاہیے"۔ اس کے علی الرغم بعض مفکرین کے نزدیک جدیدیت رومانیت کا ہی استمرار ہے، گراہم ہاگ تو رومانیت سے انحراف کے رد عمل کو اس حد تک غیر پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ رومانیت سے ہاتھ نہ ملانے کے رویے کو ایک طرح اٹیکویکل اور جذباتی غداری کے مترادف گردانتا ہے، ایک امریکی نقاد اور مورخ ہوورڈ ممفورڈ جونس نے اپنی کتاب "انقلاب اور رومانیت" میں جدید ذہن کے لیے رومانی عطیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "جدیدیت کیلئے رومانیت کی ایک بڑی اور مخصوص عطا یہ ہے کہ یہ ہر انسان کے لیے ایک مخصوص اور خود مختار اکائی ہونے پر اصرار کرتی ہے"۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں متناقض نظریے انتہا پسندی کے رجحان کے غماز ہیں اور اصلی صورت حال کی شناخت میں مانع ہیں۔

مغربی ادب کی تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہاں مختلف ادوار میں ادب کے ان روایتی اور ادعائی تصورات کے خلاف رد عمل پیدا ہوتا رہا ہے جو فکر و خیال کی نئی راہوں کو مسدود کرتے رہے ہیں۔ لیکن سب سے بڑا انقلاب انیسویں صدی میں رومانیت کی شکل میں رونما ہوا۔ یہ انقلاب اس میکانکی رویے کے خلاف تھا جس نے انسان کو مشین کا پرزہ بنا دیا تھا اور فنی تصورات کو روایت پسندی اور اظہاری قدروں کو کلیشوں میں بدل دیا تھا۔ اس نے انسان کے فکر و خیال کی زنجیروں کی شکست کی۔ اس کی انفرادیت کو تسلیم کیا اور اس کی آزادی اور خود مختاری کو بحال کیا۔ چنانچہ اس تحریک کے زیر اثر جو ادب پیدا ہوا اُسکی کئی منفرد خصوصیات مثلاً مہم جوئی جو نادیدہ جہانوں کی تلاش کی ترغیب دیتی ہے۔ عقلیت کے خلاف جذباتی فراوانی، خواہش تکمیلیت اور عشق کے ماورائی یا مثالی تصور کو بنیادی اہمیت دی گئی۔ سوال یہ ہے کہ کیا جدید ادب میں رومانیت کے ان تشکیلی عناصر سے یکسر انحراف ملتا ہے؟ غور سے دیکھا جائے تو جدید ادب رومانیت کے ان ہی تشکیلی عناصر پر انحصار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کسی بھی صورت میں رومانیت کی نامنظوری نہیں ہے، جیسا کہ ایلیٹ یا ہیوم کا خیال ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید ادب میں اردو ادب کی مثال لیجیے، مہم جوئی، خواب، آخری عافیت، بہشتی یا عشق کی تخیلی صورت گری کا میلان پہلے سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس ضمن میں انتظار حسین، سریندر پرکاش، قرۃ العین حیدر، شہریار،

کماپاشی اور عمیق حنفی کی تخلیقات ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ لیکن اگر ہم یہیں پر توقف کریں اور مطمئن ہو لیں، تو ہم نہ صرف سہل انگاری کا مظاہرہ کرینگے، بلکہ ادب کے تاریخی ارتقاء اور اسکے نامیاتی کردار سے بے خبری کا ثبوت دیں گے۔ ادب زندگی کی طرح پانی کا تالاب نہیں، بلکہ دریائے رواں ہے۔ اس میں وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ نئے تغیرات نئی توسیعات کے لئے راستہ ہموار کرتے ہیں۔ موجودہ صدی اپنی عالمگیر جنگوں، تشدد پرستی، قدروں کی پامالی اور مشینی بالادستی کے نتیجے میں گزشتہ صدی سے مختلف ہے، نہ صرف گزشتہ صدی بلکہ پوری انسانی تاریخ سے مختلف ہے، اس نے انسانی شخصیت کو ایک فقید المثال بحران اور انتشار سے ہمکنار کیا ہے۔ موجودہ زندگی کے بحرانی لمحوں میں فنکار جس قدر سچائی (AUTHENTICITY) کے ساتھ حقیقت کا سامنا کرتا ہے، اسی قدر، بلکہ اس سے زیادہ، وہ داخلی ردعمل کے تحت تخیل پسندی کے شدید رحجان کا اظہار کر رہا ہے، یہ فن کے تفاعل کے تعلق سے ایک فطری رحجان ہے۔ جب بھی فن کے تفاعل کو غیر ضروری اجزا، مثلاً پیغام رسانی، فکری تغلب یا نظریاتی ابلاغ سے پاک و صاف کیا گیا تو فن خالص تخیل پسندی کی طرف راغب رہا ہے۔ یہی کام ورڈس ورتھ، شیلے اور کیٹس نے انجام دیا، اور یہی فریضہ آج کا فنکار ادا کر رہا ہے۔

موجودہ صدی میں البتہ ایسی تخیل پسندی سے ضرور انحراف ملتا ہے۔ جو زندگی کی لرزہ خیز حقیقت سے گریز کرکے خوابوں کے آراستہ آئینہ خانوں میں تالیف قلوب کا سامان کرے، یا فطرت سے وابستگی کو روح کی نجات کا ذریعہ قرار دے۔ جدیدیت ایسی انحطاط پسند رومانیت سے بلا شبہ انحراف ہے۔ آج حقیقت اتنی زہرناک ہے، کہ موجودہ فنکار تخیل کے دور افتادہ جہانوں میں بھی اسکی دلسوز تلخی کو رگ و ریشہ میں محسوس کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ گزشتہ صدی کے رومانی فنکار کے برعکس وہ تخیلی حصاروں میں ذات کی امیج کا تحفظ کرنے کے بجائے اسکی شکست کے کربناک عمل سے دوچار ہے۔ رومانی فنکار کے لئے اسکی ذات آزادی، خود مختاری، مسرت اور نجات کی ضامن تھی، وہ خود اپنا ہیرو تھا، اور مثالیت کا رویہ اس کا اپنے فایدے کے لئے عاید کردہ تھا، جدید دور میں بھی فنکار کا سفر ذات ہی سے شروع ہوتا ہے، لیکن وہ ذات کو مثالیت کا درجہ نہیں دیتا بلکہ اسے اسکی تمام تر برہنگیوں، کمزوریوں، نارسائیوں، خباثتوں اور محرومیوں کے ساتھ دیکھتا ہے۔

جدیدیت مثالیت کی شکست کو تسلیم کرتی ہے اس لئے کہ اس کے پیچھے آشوب آگہی کارفرما ہے۔ فریڈرک اے پوٹل نے اپنے مضمون THE CASE OF SHELLEY میں جدید ذہن کے ریشے کی معنویت پر اظہار خیال کرتے ہوئے رومانیت اور جدیدیت کے درمیان خطِ امتیاز کھینچا ہے، وہ لکھتا ہے "موجودہ نسل ایک ایسی نسل ہے جس کا جہاز تباہ ہو چکا ہے۔ یہ ساحل پر ایک دشتی جزیرے میں بہت کم ساماں اور ہتھیاروں کے ساتھ آتی ہے، زیادہ سے زیادہ جو امید کی جا سکتی ہے۔ وہ بقائے محض ہے اتنی ہی زیادہ ہے کہ کوئی شخص، جو اس جزیرے کے لوگوں کو جہاز کی تباہی سے پہلے کی آرام دہ زندگی کی یاد دلائے، یا دور افتادہ مستقبل میں جزیرے کے لئے بہتر ایام کی روشن تصویریں دکھاتے، کو سختی سے خاموش کیا جائے گا۔"

فیض اپنے عہد کی حقیقت کا سامنا کرتے ہیں، اور خوابوں کو شکست کے المیے کو محسوس کرتے ہیں۔ وہ رومانی افسردگی کے شکار ہوتے ہیں۔ لیکن یہ افسردگی گہری اور پائیدار نہیں، وہ رجائیت میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک سماجی زندگی میں خیر اور شر کی قوتوں کے تصادم میں خیر کی فتح یقینی ہے، وہ کسی قیمت پر امید سے دستبردار نہیں ہوتے، یہ رویہ مارکسی نظریہ سے مستحکم ضرور ہوا ہے۔ لیکن یہ خالصتاً مارکسی فلسفے یا کسی اور فلسفے کی پیداوار نہیں، فیض فلسفی شاعر نہیں ہیں، فکری سطح پر کائناتی مسائل سے دست و گریباں ہونا ان کا کام نہیں۔ ان کا میدان اپنے ملک کا سیاسی اور سماجی نظام ہے۔ جو تضادات کی بنا پر خرابی بسیار رکھتا ہے اور انسانی فلاح کے لئے روک بنا ہوا ہے۔ فیض ایک فلاحی معاشرے کے خواب دیکھتے ہیں —— ایک ایسا معاشرہ جس میں حسن کی جلوہ گری ہو، عشق کو آزادی ہو اور انسانیت کی توقیر ہو، خواب آفرینی کے اس عمل میں وہ حقیقت سے ٹکراتے ہیں اور اپنے احساساتی ردعمل کو پیش کرتے ہیں۔ ان کا ردعمل آغاز کار میں احساس محرومی کی صورت اختیار کرتا ہے لیکن آخر میں امید آفرینی پر منتج ہوتا ہے چنانچہ ملاقات، زنداں آئے گا دبے پاؤں، اے دل بے تاب ٹھہر، زنداں کی ایک شام، یاد کہاں جاؤ گے اور شام اسکی مثالیں ہیں۔

یہ مسلم ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد اردو شاعری میں اشتراکی حقیقت پسندی کو رومانیت کے خلاف ایک ردعمل کے طور پر فروغ ملا اور کئی شعرا جنکے یہاں رومانیت سے شعری زندگی کا آغاز ہوا۔ حقیقت کی طرف مائل ہوئے، لیکن فیض کی خصوصیت یہ ہے کہ "وہ حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد میں حسب توفیق

شرکت" کے باوجود محض حقیقت نگار بن کے نہ رہے، انہیں وہ خواب عزیز رہے جو زندگی، حسن اور فطرت سے جذباتی رشتے کے پیدا کردہ ہیں، یہی وہ رویہ ہے، جس نے انہیں میکانکی زندگی میں قدروں کے انحصال کے ہوش ربا مناظر کا سامنا کرنے کی ہمت عطا کی ہے اور وہ شخصی انتشار سے محفوظ رہے، دوسری اہم بات یہ ہے کہ فیض کے شعور کی پرداخت جن ملکی اور تاریخی حالات کے تحت ہوئی ہے وہ خرابی بسیار کے باوجود زندگی کے مثبت پہلوؤں کی مکمل شکست نہیں کرتے تھے، یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں افسردگی تو ہے، مایوسی نہیں، پیچیدگی ہے بحران نہیں، نتیجے میں ان کے یہاں عصری آگہی عذاب بنکر نہیں، بلکہ اداس نغمہ بنکر ابھرتی ہے، اس سے جہاں ان کی رومانیت سامنے آتی ہے، وہیں ان کی شاعرانہ بصیرت کی محدودیت کا بھی احساس ہوتا ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا کام صرف یہ ہے کہ وہ تعلیم یافتہ اور دانشور طبقے کے لیے عصری حالات کی شعری تعبیر کریں۔ ایسا شعری عمل ڈرائنگ روم یا ادبی اور سماجی اجتماعات میں لوگوں کو خواب تو دکھا سکتا ہے لیکن ان کو بصیرت عطا نہیں کر سکتا، اس بنا پر یہ کہنا غلط نہیں کہ فیض بہت حد تک نئی نسلوں کی الجھی ہوئی آگہی متشددانہ کے لیے معنویت کھو چکے ہیں۔

اے روشنیوں کے شہر۔ ایک مطالعہ

یونگ نے تخلیقی عمل کو ایک زندہ شے قرار دیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ "یہ ایک آزاد اور خود مختار جبلی قوت ہے، جو فنکار کے وسیلے سے اپنا اظہار کرتی ہے" یونگ کی اس بات کی صداقت کا احساس میرؔ اور غالبؔ جیسے شعراء کی شاعری سے جو تمام تر داخلی اور لاشعوری الاصل ہے تو ہوتا ہی ہے، لیکن اسکی توثیق ایسے شعراء کی تخلیقات سے بھی ہوتی ہے، جو تمام عمر، شعوری طور پر طے شدہ موضوعات کی ترسیل پر زور دیتے رہے ہیں۔ ان میں اقبالؔ اور فیضؔ شامل ہیں۔ اقبال نے ساز سخن کو حصول مقصد کا بہانہ بنایا، لیکن کئی موقعوں پر ان کے لبوں سے جنوں کا سکھایا ہوا حرف راز بھی ادا ہوتا رہا۔ فیض نے اپنے دیباچوں، مکتوبات، تقریروں اور انٹرویوز میں اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ وہ سماجی اور عوامی نوعیت کے مسائل و موضوعات ہی سے واسطہ رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری پر ایک نظر ڈالنے سے یہ غیر اطمینان بخش تاثر قائم ہونے میں دیر نہیں لگتی کہ وہ ارادی طور پر گردوپیش کی زندگی کے مسائل یا معاصر سماجی اور سیاسی واقعات ہی پر قلم اٹھاتے ہیں۔ لیکن بغور دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ شعوری طور پر کسی خارجی یا وقتی موضوع کا انتخاب کرنے کے باوجود، ان کے یہاں لاشعوری محرکات کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا

جا سکتا۔ اس کا ثبوت ان کی اکثر و بیشتر تخلیقات فراہم کرتی ہیں، جو حقیقت کی نفی کر کے اجنبی اور غیر مانوس تخیلی وقوعوں کا احساس دلاتی ہیں۔

ان کی مشہور نظم "اے روشنیوں کے شہر" اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ بادی النظر میں اس نظم کا موضوع شعوری اور طے شدہ معلوم ہوتا ہے۔ یعنی شاعر کا شہر یا وطن کسی دشمن کے حملے کی زد میں ہے، جس کا احساس اسے قید و بند کے عالم میں ہوتا ہے۔ لیکن فکر و تردّد کے باوجود وہ اہل وطن کو حوصلہ مندی کا پیغام دیتا ہے۔ یہ قرین قیاس ہے کہ جیل میں رہ کر فیض کو یہ خبر مل گئی ہو یا آثار و قرائن سے یہ اندیشہ لاحق ہوا ہو کہ ان کا شہر کسی بیرونی یا اندرونی خطرے سے دوچار ہے، اور وہ ایک محب وطن شاعر کی حیثیت سے اس غیر معمولی صورت حال کا احساس کر کے، اپنے ہم وطنوں کے حوصلوں کو بلند دیکھنے کے خواہاں ہوں۔ اس مفروضے کی رو سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر نے شعوری طور پر ایک سیاسی موضوع کو چنا ہے، یا اسے محسوس کیا ہے۔ لیکن خارجی یا داخلی شواہد کی عدم موجودگی میں اس کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ خارجی شواہد کی فراہمی تو اس مسئلے کا حل پیش نہیں کرتی۔ اس لئے کہ نظم کے بارے میں شاعر کی نثری توضیح و تنقید یا حاشیہ آرائی کی دائرہ نظم سے کلیتاً خارج ہونے کی بنا پر اعتبار کا درجہ نہیں رکھتی۔ اپنی تکمیلی صورت میں نظم ایک خود مختار وجود میں ڈھل جاتی ہے۔ اور شاعر کے ارادے، خیال یا نقطۂ نظر کو بہت پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔ اس لئے نظم کے تعلق سے ان امور کے بارے میں شاعر کی رائے زنی یا توضیح و تعبیر بہت حد تک لاتعلق ہو جاتی ہے۔ رہی بات داخلی شواہد کی، تو ظاہر ہے کہ نظم کے بارے میں کوئی حکم لگانے کے لئے داخلی شواہد یعنی اس کے لسانی امکانات ہی کو صرف آخر کا درجہ حاصل ہے حالانکہ ایک اچھی نظم سے کسی قطعی موضوع کو نچوڑنا بہت نازک کام ہے اور دشوار طلب بھی۔ اس لئے انتہائی احتیاط اور دوربینی سے کام لے کر بھی نظم کی موضوعیت کی تعیین میں ٹھوکر کھانے کے امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا، زیر نظر نظم میں داخلی شواہد کی بنا پر یعنی

داخلی متذکرہ بالا لسانی نظم کی بناء پر موضوعیت کی نشاندہی بھی موضوعیت پر اصرار کرنے کی غرض سے نہیں کی گئی ہے' بلکہ بحث کو آگے بڑھانے کی خاطر کی گئی ہے' یعنی نظم میں ایک قابل شناخت موضوع کی نشاندہی کرنے کے باوجود اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ نظم کی قدر و قیمت کا انحصار موضوع کے انتخاب و تعین میں نہیں' بلکہ اس کے داخلی اور پیچیدہ تخلیقی برتاؤ میں مضمر ہے جو اپنی آخری شکل میں موضوع کو یکسر کالعدم کرتا ہے۔ جوش نے اپنی نظموں میں اس نوع کے متعدد مضامین کو پیش کیا ہے' لیکن ان کا عمل اوّل سے تا آخر ان کے ارادے اور شعوری کاوش کے تابع رہا ہے' وہ اپنے طے کردہ موضوع یا خیال کو ذہنی کدو کاوش سے تحت نظانے کے بے فیض عمل میں گرفتار رہے ہیں۔ اس کے برعکس' فیض کا تخلیقی عمل ان کی داخلی شخصیت کو تمام و کمال انگیز کرکے اپنی پیچیدگی' اسراریت اور ثمر آوری کا گہرا احساس دلاتا ہے اور ان کی شعوری نوعیت کی سرگرمیوں کی عدم معنویت کا احساس دلاتا ہے۔

ہوتا یہ ہے کہ فیض شروع میں شعوری نوعیت کے موضوع یا خیال کو اپنے دل و دماغ پر حاوی ہونے دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کی پوری داخلی شخصیت اپنی اسراریت' رومانیت' حسن کاری اور تنظیم کو شی کے ساتھ موضوع یا خیال میں تحلیل ہو جاتی ہے' اور ایک اظہار طلب حاوی داخلی کیفیت کی صورت اختیار کرتی ہے اور پھر پوری قوت خود مختاری اور آزادی سے خارج اور داخل کے تضادات کی نفی کرتی ہوئی لفظ و پیکر میں ڈھل جاتی ہے اور تقلیب پذیری' رچاؤ اور اجنبیت کا احساس دلاتی ہے۔

"اے روشنیوں کے شہر" میں موضوع ایک ایسی ہی پیچیدہ اور داخلی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ کیفیت اپنی اسراریت' انوکھے پن اور تہہ داری کی بنا پر شعوری طور پر سوچے گئے خیال سے قطعی مختلف شکل اختیار کرتی ہے۔ نظم میں زنداں کی سنگین دیواروں میں جھکڑ تنہائی کا زہر چاٹ رہا ہے' شاعر اضطراب' بے بسی' تردد اور امید کی متضاد اور متنوع

کیفیات سے دوچار ہے' اسے اپنے روشنیوں کے شہر کی فکر دامنگیر ہے' جو افق کے پار کہر میں مستور ہے۔ معاً اس کی چشم تخیل کے سامنے وہ شہر ابھرتا ہے اور وہ راست اس سے مخاطب ہوتا ہے۔ وہ اس سے اسکی روشنیوں کی راہ کی سمت کے بارے میں استفسار کرتا ہے اسے شوق کی مانند سیاہ تھک کر بیٹھی ہوئی نظر آتی ہے۔

تیسرے اور آخری بند میں بھی اس کا تخاطب روشنیوں کے شہر سے برابر قایم ہے۔ وہ سرگوشیانہ لہجے میں کہتا ہے کہ آج وہ فکر مند ہے۔ کیونکہ غنیم کی جانب سے شب خون کا اندیشہ ہے' اور وہ وطن کی لیلاؤں کی تیرہ بختی کے لئے متردد ہے' لیکن وہ پرامید' یقین آفرین اور قدرے بلند لہجے میں تلقین کرتا ہے:

آج کی شب جب دیئے جلائیں اونچی رکھیں لو

مصرعہ ہذا سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی سماجی یا مذہبی تقریب کے سلسلے میں پورے شہر میں چراغاں کا اہتمام کیا جا رہا ہے۔ لیکن تنہا شاعر کو پس دیوار زنداں یہ فکر پریشان کر رہی ہے' کہ اس جشن چراغاں میں دشمن حملہ آور نہ ہو جائے یہ بھی ممکن ہے کہ اس شہر آرزو میں لیلائیں اور دیئے جلائی ہوں اور اسی بناء پر اسے روشنیوں کے شہر سے موسوم کیا گیا ہو' لیکن شاعر کو یہ اندیشہ لاحق ہے کہ آج کی رات دشمن شبخون نہ مارے' اور ارمانوں کی دلہن بیوہ نہ ہو جائے۔

بدیہی طور پر یہ نظم تجربے کی داخلیت اور طلسمیت کے اعتبار سے تمام تر غیر حقیقی اور اسراری ہے' اس میں مختلف النوع پیکروں اور علامتوں سے ایک جادوئی منظر نامہ ترتیب پاتا ہے' اور زمان و مکان کی میکانکی حد بندیاں معدوم ہو جاتی ہیں پھیکی دوپہر بڑھ رہی ہے اور تنہائی کا زہر دیواروں کو چاٹ رہا ہے' بے رونق دروں کی گدلی لہر' کہر کی صورت افق تک کہر چھا جاتی ہے۔ دل میں روشنیوں کے شہر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن سحر کا شہر' بے پناہ ہر جانب گھڑی ہے روشنی اندھیروں کے حصار میں ہے' شوق کی سیاہ درماندگی کی شکار ہے' اور پھر نظم کے آخری مصرعے' جس میں آنے والی شب کو دیئے جلانے کا

ذکر ہے۔ دن کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، یہ سارے وقوعات نظم کو موضوع کے بنجر پن سے نجات دلاکر تجربے کی رنگارنگی سے ہمکنار کرتے ہیں۔

فیض نے اس تجربے کو مختلف النوع، تمونہ پیرا اور علامتی پیکروں کی مدد سے ابھارا ہے بنجر پن کی کیفیت کو "سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر" یا تنہائی کی کیفیت کو "دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر" جیسے حیاتی پیکروں میں دریافت کرنا فیض کے گہرے لسانی شعور پر دلالت کرتا ہے، فیض پیکر بناتے نہیں۔ بلکہ تخلیقی عمل کی وحدت پذیر کیفیت میں متضاد عناصر کی تطبیق سے استعارے خود بخود صورت پذیر ہوتے ہیں۔ سبزہ، دیواریں، زہر، افق، گجر شہراہ، ہجر، شہر پناہ، سپاہ، شب خون، لیلائیں، شب دیئے اور لو جیسے پیکر حسیاتی رنگا رنگی کے مظہر ہیں اور گہرے علامتی امکانات کا پتہ دیتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ فیض تمام عمر شدید نظریاتی وابستگی کی بنا پر رجائی نقطہ نظر سے دستبردار ہونے پر آمادہ نہیں ہوئے اور بعض منظومات میں یہ اس قدر حاوی نظر آتا ہے کہ ان کی تخلیقی حیثیت متاثر ہوگئی ہے، لیکن تنہائی، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" یا" اے روشنیوں کے شہر" جیسی نظموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ امید پروری کے نشے میں وہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کرتے وہ اس المیے سے آشنا ہیں۔ جو آج کے غیر انسانی اور میکانکی دور میں اقدار کی پامالی کے نتیجے میں فنکاروں کا مقدر بن چکا ہے، زیر مطالعہ نظم میں بھی بیچارگی، تردد، خوف اور تنہائی کے المناک احساسات دل کو چھو لیتے ہیں، اور نظم ایک حوصلہ افزا تلقین پر تمام ہونے کے باوجود درماندگی، بے یقینی، تنہائی اور تردد کے احساسات سے مملو ہے اور فیض کے سچے شخصی ردعمل کی توثیق کرتی ہے، اس طرح سے نظم کسی عاید کردہ نظریے کی نہیں، بلکہ ایک آزاد تجربے کی بازآفرینی کرتی ہے۔

یہ نظم لاہور اور منٹگمری جیل میں لکھی گئی ہے۔ لیکن اس میں جس جیل کی دیواریں ابھرتی ہیں، وہ کسی اصل جیل کی نہیں، بلکہ ایک تخیلی زاد زنداں کی دیواریں ہیں۔ جنہیں تنہائی کا زہر

چاٹ رہا ہے۔ جو گہر آلود افق کے پار روشنیوں کے شہر کو دیکھنے میں حائل نہیں ہوتیں فیض نے زنداں کی تفاصیل پیش کرنے سے گریز کیا ہے اور حسب عادت کفایت لفظی پیکر تراشی اور ارتکاز سے کام لیا ہے، نظم میں "دیواروں" کے تلازمی پیکر سے زنداں کا بھرپور نقشہ ابھرتا ہے، نقش فریادی میں اس کا متواتر استعمال ہوا ہے، دست صبا میں تو دو نظمیں "زنداں کی ایک شام" اور "زنداں کی ایک صبح" کے عنوانات سے لکھی گئی ہیں، اور "زنداں نامہ" تو پورا مجموعہ ہی زنداں کا ثمرہ ہے، یہ کلیدی پیکر، حقیقی زندگی میں ان کے قید و بند میں رہنے کے تجربے کی وسعتوں کو سمیٹ کر ارفع سطح پر ایک ماورائی اور تخیلی صورت حال کو خلق کرتا ہے اور علامتی معنویت کو راہ دیتا ہے، یہ تنہائی کا پیکر ہے جو شاعر کی روزمرہ زندگی میں جبریت، جلاوطنی، بیچارگی اور انجماد کے معانی پر محیط ہے یہ زندگی اور اجتماعیت سے کنارہ کشی کرنے اور داخلی اور ذاتی زندگی کی جانب مراجعت کرنے کے رویے کی نشاندہی کرتا ہے، عام طور پر شعرا جیل کی چار دیواری میں دروں بینی اور ذات گزینی کی طرف مائل ہوتے ہیں اور یہ وہ رویہ ہے جو شعری ذخائر کی کھوج لگانے میں معاون ہوتا ہے، فیض کہتے ہیں:

در قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

یہ شعر فیض کے تخلیقی عمل کے راز کا امین ہے، زنداں کے دروازے بند ہوتے ہیں اور ان پر رات کے اندھیرے مسلط ہوتے ہیں، تو شاعر داخلی شخصیت کی کائنات میں ستاروں کے نزول کے تجربے سے گزرتا ہے۔ یعنی خارجی کائنات اندھیرے کی لپیٹ میں آجاتی ہے اور اپنی شناخت سے محروم ہوتی ہے اور دل پر تابناک اشعار نازل ہوتے ہیں۔ اسے روشنیوں کے شہر میں بھی فیض نے زنداں کے کلیدی پیکر سے عالم تنہائی میں ذات شناسی کے تجربے کی بازآفرینی کی ہے۔

بنگلہ دیش بننے کے بعد جب فیض کی پاکستانی وفد کے ساتھ شیخ مجیب سے ملاقات ہوئی تو ان کی گذارش پر کہ وہ ان کے بارے میں بھی کچھ لکھیں، فیض کہتے ہیں۔ ہم نے مجیب سے وعدہ کیا کہ ضرور لکھیں گے، اور پھر بھی وہاں کے دورے کی جو مایوسی اور دل شکنی ہم ساتھ لائے تھے وہ غزل ہو گئی:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد

اس واقعے سے فیض کے تخلیقی عمل کی مزید وضاحت ہوتی ہے، فیض شعوری طور پر کسی سماجی یا سیاسی نوعیت کے واقعے سے اس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ ان کے ذہن میں ایک تخلیقی فضا قائم ہوتی ہے وہ تخلیق شعر میں وہ اس واقعے سے نہیں، بلکہ اس کے تاثر سے سروکار رکھتے ہیں۔ جو ان کی پوری شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار کسی مقامی علاقائی یا ہنگامی واقعے کا بیان ہو کر نہیں رہ جاتے، بلکہ ایک آفاقی صورت حال کو جنم دیتے ہیں۔ چنانچہ "ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد" بنگلہ دیش کی صورت حال سے ماورا ہو کر ایک آفاقی صورت حال کو ابھارتی ہے۔ یعنی "اے روشنیوں کے شہر" میں لاہور یا منٹگمری جیل کی تلاش بے سود ہے، یہ ایک خیالی زندان ہے، اور روشنیوں کا شہر لاہور یا کراچی نہیں، بلکہ شاعر کے خوابوں کا ایک رومانی شہر ہے۔ جس کی سالمیت اور عزت کو اس کے خیال میں خطرہ درپیش ہے شاعر بنیادی طور پر زندگی کی اعلیٰ قدروں مثلاً حسن حوصلہ مندی اور پاکیزگی کو معرض خطر میں دیکھ کر اپنے تردد اور خوف کا اظہار کر رہا ہے۔ فیض کا یہ شعری رویہ انہیں اپنے دیگر ہم مشربوں کے خلاف "معاصرت اور مقامیت کی حد بندیوں سے نجات دلاتا ہے اور ان کی انفرادیت اور وسعت مسلم ہو جاتی ہے۔

فراقؔ کا شعری ادراک

یہ بات واضح ہے کہ شعری تجربہ شاعر کی داخلی سطح پر شخصیت کی تمام تر قوتوں سے آب و رنگ کشید کر کے اپنی مخصوص مربوط اور منفرد لسانی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے اور اپنا تشخص منوا لیتا ہے۔ یہ لسانی ہیئت ہی ہے، جو اسے دوسرے تمام ذہنی تجارب، جو نثری قالب اختیار کرتے ہیں، سے ممیز کرتی ہے۔ ہیئت تجربے کی شدت، پیچیدگی اور رنگارنگی کا ایک ایسا فطری، ترکیبی اور وحدت پذیر اتم مرکب ہے، جو تخلیقیت کے آتشیں سیال سے پر اسرار طور پر برآمد ہوتا ہے اور اپنے مخصوص، نادر اور مربوط وجود کا احساس دلاتا ہے۔ ہیئت تجربے کے ان ہی اجزا کو برقرار رکھتی ہے، جو اس کے لیے ناگزیر ہیں اور اس کے زندہ وجود کے لیے رگ و ریشہ کا حکم رکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ تکمیل یافتہ ہیئت میں تجربے اور الفاظ کی کسی دوئی کے لیے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ شعری ہیئت کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ تجربے ہی کی مانند تحرک اور نمو رکھتی ہے۔ یہ کوئی جامد اور مشینی سانچہ نہیں جس میں تجربے کو شعوری طور پر ڈھالا جائے۔ تجربے کو کسی طے شدہ یا بنے بنائے قالب میں نہیں ڈھالا جاتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو کے اکثر شعرا شعر گوئی کے اسی میکانکی عمل کے پابند رہے ہیں، اور پھر بھی شاعر کہلوانے پر مصر رہے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تجربہ اپنی اصلیت، پیچیدگی اور وسعت کے مطابق اپنی ہیئت خلق کرتا ہے۔ لازماً ہیئت بھی اسی رنگارنگی، تحرک اور نمو سے متصف ہوتی ہے، جو تجربے یعنی "بالیدن مضمون عالی" کی پہچان ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ہیئت ہی تجربے کا اکتشاف ہے، بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ ہیئت ہی تجربہ ہے۔

اصل میں ہوتا یہ ہے کہ تخلیقی کیفیت میں شعوری اور لاشعوری تجربے جو متنوع، متناقض اور منتشر ہوتے ہیں ایک ناگزیر اور خود مرتکز وحدت میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ یہ ایک الہامی عمل ہے جس کے تحت تخلیقی فضا میں اپنے نام احساساتی کوائف و واردات مرئی اور متحرک پیکروں میں نمود کرتے ہیں۔ یہ پیکر بنائے نہیں جاتے بلکہ تخلیقی جوشش میں خیال اور لفظ کے اتصال باہم سے یکے بعد دیگرے حرکت میں آتے ہیں اور انفرادی صورت پذیری کے ساتھ ہی ایک کلی نظام میں ضم ہونے کے میلان کو ظاہر کرتے ہیں۔ پیکروں کے اسی اجتماع و انضمام سے ہیئت کی تشکیل ہوتی ہے۔ ان تمہیدی کلمات سے میں دراصل آپ کی توجہ شعری ادراک کی ماہیت اور اس کی اصل کارگزاری کی جانب مبذول کرانا چاہتا ہوں تاکہ فراق کے شعری ذہن کے تفاعل کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ شعری ادراک ایک پیچیدہ، مرکب اور تجریدی (وجدانی) کیفیت کا نام ہے۔ یہ شاعر کے احساساتی تجارب کے ساتھ ساتھ اس کی تعقلی اور تنقیدی قوتوں کی نمائندگی کرتا ہے اور لسانی سطح پر بھی افراط و تفریط اور غیر ضروری عناصر سے پاک و صاف کرتا ہے گویا یہ ادراک جتنا تخلیقی ہے، اتنا ہی تنقیدی بھی ہے اور لسانی بھی۔ ایک بڑے شاعر کے یہاں شعری ادراک کے تخلیقی، تنقیدی اور لسانی پہلو ایک دوسرے سے یوں پیوست ہوتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہے۔ اس ادراک کی کارفرمائی خاص طور پر شعر کی لسانی ساخت کے تناسب، آہنگ اور موسیقی قوت میں جلوہ گر ہوتی ہے کیونکہ شعر کی لسانی ساخت ہی ہے جو تجربے کو صاعقہ پاش ارتعاشات میں تبدیل کرتی ہے اور نادیدہ وسعتیں روشن ہو کر لامتناہیت کا احساس دلاتی ہیں۔ یہ گویا شعر میں زبان کے نئے تخلیقی مضمرات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ الفاظ کی اس تلازمی سحرکاری سے شعری زبان کی تقدیر بنتی ہے اور ہیئت افسون کا درجہ حاصل کرتی ہے۔ ہر لفظ شعر کی سایہ گوں تخیلی فضا میں لو دے اٹھتا ہے اور نادیدہ تجرباتی منطقوں کو نور و سایہ سے اسراری کردار عطا کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعر کے یہاں یہ ادراک ہمیشہ اتنی خلاقی اور فعالیت سے کام نہیں کرتا۔ نتیجے میں شعر ایسے کمزور لمحوں میں غیر ضروری عناصر سے پاک ہونے میں ناکام رہتا ہے، اس طرح سونے کے ساتھ کھوٹ کی ملاوٹ ہوتی ہے۔ اس سے نہ صرف شعر کی قدر و قیمت متاثر ہوتی ہے یعنی خراب شاعری ہوتی ہے بلکہ شاعر کا ادراک بھی متذبذب ہو جاتا ہے۔

فراق کی شاعری کے مطالعے کے دوران میں سب سے پہلے جس اہم مسئلے کا سامنا کرنا پڑتا ہے، وہ ان کے شعری ادراک کی غیر تسلی بخش کمزوری ہی کا پیدا کردہ ہے۔ اس مسئلے کو حل کیے بغیر ان کے کلام کی تحسین میں کوئی پیش رفت ممکن نہیں، اور اگر ایسا کیا گیا یعنی اس مسئلے سے صرف نظر کر کے ان کا کوئی بھی مطالعہ کیا گیا تو وہ سطحی اور یک رخی ہوگا جیسا کہ آج تک ہوتا رہا ہے۔ یہ مسئلہ بیک وقت ان کے لسانی شعور سے بھی تعرض کرتا ہے اور فن کی تخلیقی حیثیت کے بارے میں بھی سوالات پیدا کرتا ہے۔ ان کی شاعری میں الفاظ کے صف بہ صف ہجوم کو دیکھ کر یہ بات تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ انہوں نے ایک وسیع ذخیرۂ الفاظ کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ انہوں نے فارسی کے الفاظ و تراکیب کے ساتھ ساتھ ہندی کے متعدد کومل اور رسیلے الفاظ کو بھی برتا ہے اور بلاشبہ اردو زبان کو ایک نئی وسعت اور معنویت سے آشنا کیا ہے۔ لسانی اور سماجی نقطۂ نظر سے زبان کی توسیع کا یہ کام بہت مستحسن ہے اور نقادوں نے بجا طور پر فراق کے اس لسانی کارنامے کی تعریفیں کی ہیں۔ ان کی کسی غزل یا نظم پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے متنوع الفاظ کو فراوانی سے برتا ہے مگر جونہی ان الفاظ کو شعر کی لسانی ہیئت کے سیاق میں دیکھا جائے، جو ان کا حقیقی مرجع و منصب ہے، تو فوراً ہی ان کی زباندانی کا بھرم کھلنے لگتا ہے اور ساتھ ہی ان نقادوں کے لسانی شعور کی حد بندیوں کا بھی احساس ہوتا ہے، جو فراق کی زباندانی کی تعریفیں کرتے تھکتے نہیں۔ ان کی غزلوں کے لسانی نظام کا بغور جائزہ لینے سے یہ تلخ حقیقت ظاہر ہوتی ہے کہ ان کے یہاں مستعمل الفاظ لعل و گہر کی طرح جگمگ جگمگ کرنے کے بجائے بجھے ہوئے شرارے معلوم ہوتے ہیں، جو فضائے انجماد کا پتا دیتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فراق الفاظ کے عاشق تو ہیں، پارکھ نہیں۔ وہ انواع و اقسام کے الفاظ جمع تو کرتے ہیں، مگر ان کے تخلیقی برتاؤ پر قادر نہیں۔ ان کی کوئی بھی غزل اٹھا کر دیکھیے، اس میں کم و بیش ہر شعر میں الفاظ کا تنوع تو ملے گا، اور یہ الفاظ ترنم کا نسائیتی تاثر بھی پیدا کرتے ہیں، مگر اس ہیئت کو خلق نہیں کر پاتے، جو ان کا منتہائے مقصد ہے، اور ترنم کا نعم البدل ہے۔ الفاظ ہیئت کو اور ہیئت الفاظ کو سحر بناتی ہے۔ ہیئت اپنی ٹھوس شکل میں ہیرے کی طرح تراشیدہ اور پہلودار ہوتی ہے۔ الفاظ کی یہ کیمیاگری فراق کے بس کی بات نہیں۔

وہ الفاظ کو بالعموم ان کے روایتی اور متعینہ معانی کی صورت میں برتتے ہیں، جو خلاقیت کے منافی ہے۔

نہ نہیں جاتے کہ الفاظ شاعر کے دست فکر کے لمس سے اعجاز بن جاتے ہیں اور حیرت خیز تخیلی منظر ناموں کو خلق کر کے معانی کے طلسمی جہانوں کو آباد کرتے ہیں ان کے یہاں ہی لئے تسلسل کے ساتھ کوئی مربوط شعری منظر نامہ وجود میں نہیں آتا۔ وہ جب بھی اپنے محبوب موضوع یعنی شام یا رات کے خاموش اور اداس ماحول کی بات کرتے ہیں تو الفاظ کے بے امتیاز استعمال سے کوئی ٹھوس مطلوبہ منظر نامہ خلق نہیں کر پاتے۔ یہاں تک کہ وہ فضا آفرینی میں اختر انصاری سے بھی پیچھے رہ جاتے ہیں ان کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

بندگی سے کبھی نہیں ملتی　　　اس طرح زندگی نہیں ملتی

تئیس اشعار پر مشتمل ہے۔ اس غزل کے ایک شعر

دوستو محض طبع موزوں سے　　　دولت شاعری نہیں ملتی

سے ان کے خیال اور فعل کے تضاد کو کہا جا سکتا ہے۔ ان کا یہ خیال بالکل بجا ہے کہ دولت شاعری کیلئے "محض طبع موزوں" کافی نہیں لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ اسی غزل میں تقریباً سارے اشعار "محض طبع موزوں" ہی کے غماز ہیں اور یہ بالعموم پر ان کے اپنے ہی خیال کی تکذیب کرتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے جو تفہیمی اور سطحی خیالات کے پیرایۂ منظوم کے سوا اور کچھ نہیں:

بیٹنے سے تاج و تخت ملتا ہے　　　مانگنے سے بھیک بھی نہیں ملتی
عیب واں سے مگر خدا کو بھی　　　نیت آدمی نہیں ملتی
باصفا دوستی کو کیا روئیں　　　باصفا دشمنی نہیں ملتی
سوز غم سے نہ بچ جو حالا حالی　　　واں کسی کو تو خوشی کا نہیں ملتی
زہد و صوم و صلوٰۃ و تقویٰ سے　　　عشق کی سادگی نہیں ملتی
علم ہے دستیاب بالاستمرار　　　عشق کی آگہی نہیں ملتی

ان چند اشعار کو پڑھ کر یہ ظاہر ہونے میں دیر نہیں لگتی کہ فراق صاحب اپنے دعوے کی خود ہی تردید کرتے ہیں۔ ایسے اشعار جو کلام منظوم کی ذیل میں آتے ہیں ان کے مجموعوں میں بکثرت ملتے ہیں۔ کیا ایسے اشعار جو "محض طبع موزوں" کے زائیدہ ہیں اور کثیر التعداد ہیں ان کے شعری ادراک کی بالیدگی کو مشتبہ نہیں بنا دیتے

مجموعی طور پر ان کا لسانی نظام جس طول کلامی، تکرار اور نثریت کو راہ دیتا ہے، وہ جوش کی یاد دلاتا ہے۔ اغلب ہے کہ فراق کے ساتھ جوش کا نام لینے سے بعض حضرات خاصے چیں بہ جبیں ہوں گے خاص کر وہ لوگ جو فراق کے لہجے کی آہستگی کے دلدادہ ہیں اور جو بے جا غلط نسبت کا الزام عاید کرنے میں بھی تامل نہ کریں گے۔ میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ان دونوں شعراء کے یہاں لسانی کارگزاری اور اس کے نتائج پر غور کیا جائے، تو دونوں میں حیرت انگیز مماثلت نظر آئے گی۔ دونوں الفاظ کے وسیع ذخائر پر دسترس رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ جوش کا میلان فارسیت کی طرف ہے، جبکہ فراق ہندی روایت کو نسبتاً عزیز رکھتے ہیں۔ لیکن دونوں الفاظ کے تخلیقی برتاؤ سے تقریباً نابلد ہیں، یعنی دونوں کے یہاں الفاظ کے استعمال سے علامتی پیکر تراشی کے امکانات کا عمل ناپید ہے اور یہی نا اہلی دونوں کو ایک ہی بنجر سطح پر لے آتی ہے۔ میں مانتا ہوں کہ فراق جوش کے مقابلے میں لہجے کی نرمی کو روا رکھنے کی سعی کرتے ہیں اور لہجے کا یہ فرق دونوں میں حد امتیاز قائم کر سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ حد امتیاز قائم نہیں ہونے پاتی۔ اس لئے کہ فراق کے یہاں اکثر حالتوں میں لہجے کی یہ خود ساختہ آہستگی شعری کردار کی نہیں بلکہ ان کی اپنی معلوم ہوتی ہے، جو ارادی سعی کی مرہون ہے۔ فراق شعر کے خود مختارانہ وجود کو پامال کرتے ہوئے بڑی عیاری [illegible] بلکہ ناعاقبت اندیشی سے اکثر اس پر حاوی ہو جاتے ہیں اور اپنے اشعار میں ابھرنے والے تخیلی کردار کی فسوں ساز سرگوشیوں کو پنپنے نہیں دیتے۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہے کہ وہ عجلت پسندی میں حقیقی زندگی کے تجربوں کو تخلیقی فضا میں مکمل طور پر تقلیب و تشکیل کے الہامی عمل سے گزرنے ہی نہیں دیتے۔ نتیجے میں شعری تجربے کی سالمیت کے ساتھ ساتھ لہجے کی انفرادیت کا مسئلہ بھی الجھ کے رہ جاتا ہے۔ لہجے کی نرمی اور آہستگی اپنی پوری سچائی اور انفرادیت کے ساتھ میر کے یہاں ملتی ہے۔ اس لئے ان کے یہاں شروع سے آخر تک سوانحی میر کے بجائے ایک تخیلی میر کا انداز تکلم ابھرتا ہے، جو انفرادیت، تفکر اور جذب و کشش سے معمور ہے۔ فراق ہی کی طرح جوش کا لہجہ بھی مصنوعی اور عاید کردہ ہے۔ ان کی بلند آہنگی، اقبال کے جلالی اور سحر ساز انداز کو خلق کرنے کے بجائے شور آفرینی پر ختم ہو جاتی ہے۔ فراق خود اعتراف کرتے ہیں۔

دیکھا سوا اور میرے نرم نوا   پھر یہ آہستگی [illegible] ملتی

اتنا کہتے ہیں ان کی تشفّی نہیں ہوتی تو تین سو لکھتے ہیں۔" دورِ حاضر کی اردو شاعری میں مروّج اور لہجے کی نرمی کی تحریک کو آگے بڑھانے میں میرا کافی حصہ رہا ہے۔ یہ دعویٰ اپنی شاعری کی برتری اور انفرادیت کو ثابت کرنے کے لئے ان کے اسی نوع کے دیگر دعووں کی طرح دلیل سے عاری ہونے کی بنا پر بے اثر ہے۔ ان کے لہجے کی منفرد آہستگی پر اس وقت خود ان کے ہاتھوں ضرب پڑتی ہے جب وہ بے لگام طول کلامی اور پرگوئی سے کام لیتے ہیں اور یہاں بھی وہ کوشش سے کسی طرح پیچھے نہیں۔ طول کلامی کی عبرتناک مثالیں ان کی نظمیں تو فراہم کرتی ہی ہیں۔ تعجب یہ ہے کہ یہ عیب ان کی غزلوں میں بھی موجود ہے حالانکہ غزل حد درجہ ارتکاز اور اختصار کا مطالبہ کرتی ہے۔ فراق کی طویل غزلیں ان کی طول کلامی کی بیّن مثالیں نہیں تو اور کیا ہیں؟ جو اکثر حالتوں میں تک بندی کی پست سطح پر آ جاتی ہیں۔ تکرار اور توضیح کی عادت ان کی طول کلامی کو مزید ناقابل برداشت بنا دیتی ہے۔ متعدد اشعار ہیں جو دو مصرعوں پر مشتمل شعر میں پہلا یا دوسرا مصرعہ ایک دوسرے کے لئے تکرارِ محض کا حکم رکھتا ہے اتنا ہی نہیں بلکہ توضیحی انداز شعر کے ابہام کو بھی غارت کرتا ہے ایسی حالت میں لہجے کی آہستگی کی بات کرنا خوش فہمی نہیں تو اور کیا ہے؟ یہ اشعار دیکھیے۔

ع۱ سب کو اپنے اپنے دکھ ہیں سب کو اپنی اپنی پڑی ہے
اے دلِ غمگیں تیری کہانی کون سنے گا کس کو سنائیں

ع۲ اے موجِ نسیم بھی سے ہے پتّو پتّو رگ رگ میں روانی
میں فصلِ بہاری کے دل میں کانٹا سا کھٹکتا رہتا ہوں

ع۳ جس کو کوئی نہیں ہے وہ جتن مجھ کو دیا
ہم وطن بات سمجھیں وہ وطن مجھ کو دیا

ع۴ یہ باتیں تیری چٹکی بجانے کی سی
چھلکے ہیں یا شبِ مہتاب میں جام

ع۵ سب سے دار و مدار اہلِ زمانہ کا تجھی پر
تو قطبِ جہاں قبلۂ دیں کعبۂ ایماں

شعر ۲ کے پہلے مصرعے میں "سب کو اپنے اپنے دکھ ہیں" کے بعد "سب کو اپنی اپنی پڑی ہے" قطعاً زائد ہے۔ شعر ۳ میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے کے لیے اور دوسرا مصرع پہلے مصرعے کے لیے تکرارِ محض کا حکم رکھتا ہے۔ یہی حال شعر ۴ کا بھی ہے۔ شعر ۵ میں "تاپہ تجلی چاندنی" اور "شبِ مہتاب" کی تکرار نمایاں ہے۔ شعر ۶ میں دوسرے مصرعے میں لفظوں کے غیر ضروری استعمال کا انداز جوش کی یاد دلاتا ہے۔ ایسے اشعار میں لہجے کی آہستگی تو درکنار، تجربات کی اصلیت ہی مشکوک ہو جاتی ہے۔

مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ فراق شاعرانہ دل و دماغ کے مالک ہیں، وہ رچا ہوا احساسِ جمال رکھتے ہیں۔ ان کی ادب، روایت، فطرت اور کلچر پر گہری نظر ہے۔ وہ زیرک اور باریک بیں بھی ہیں اور زندگی کی معنویت سے آشنا بھی، سماجی، تہذیبی اور سیاسی انقلابات کا علم بھی رکھتے ہیں، اور فطرت کے نرم و نازک لمحوں کے ادا شناس بھی ہیں۔ ان کے عشق میں سچائی بھی ہے اور نزاکت بھی۔ یہ بھی تجربے وہ کارگر ہتھیار ہیں جن سے ایک بڑا شاعر لیس ہو کر میدانِ شعر میں اپنا جوہر دکھانے کے لائق ہوتا ہے۔ فراق بھی ان ہی ہتھیاروں سے آراستہ ہیں، وہ ان کی نمائش بھی خوب کرتے ہیں، لیکن شخصیت کے اس سارے برگ و ساز کو شاعر کے اصلی کمال یا اس کی حقیقی کارگزاری کا ضامن یا بدل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ اصل میں حصولِ مقصد کا وسیلہ ہے مقصد نہیں، مقصد اگر ہے تو شعری تجربے کی ہیئتی تشکیل ہے۔ یہ وہی تجربہ ہے جو اس نازک اور پیچیدہ حسیت سے برآمد ہوتا ہے جسے شاعر کی تمام تر ذہنی، علمی، جمالیاتی اور جذباتی قوتوں کا جوہرِ لطیف قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ تجربہ تجزیاتی طریقے ایسے اشعار میں مضمر ہوتا ہے، جو تکمیلیت ارتکاز اور وحدت کے زندہ نمونے ہوتے ہیں۔ فراق کا المیہ یہ ہے کہ وہ شخصیت کی ہمہ گیری، شکوہ اور علمیت جو ان کے معاصرین مثلاً حسرت، فانی یا جگر کو میسر نہ تھی، کے باوصف شعری ادراک کی اس ارتفاعی اور تشکیلی سطح کو شاذ و نادر ہی چھو سکتے ہیں، جو تجربے کو شعر میں منتقل کرتا ہے اور وہ اپنے معاصرین کے مقابلے زیادہ ہی تہی دست رہ جاتے ہیں۔

یہ ایک بنیادی نکتہ ہے، جسے فراق کے شعری ذہن کی تفہیم میں پیشِ نظر رکھنا ہے، ورنہ ناقد کے لیے گمراہ کن نتائج پر پہنچنے کا خطرہ لاحق رہے گا۔ یہ خطرہ اس لیے بھی بڑھ جاتا ہے کیونکہ فراق اپنی ہوشیاری،

انا پرستی، علمیت اور خود اشتہاریت سے کام لے کر دوسروں کو مرعوب کرنے کی بے پناہ صلاحیت سے کام لیتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حسن عسکری جیسے بیدار مغز نقاد بھی ان کے دام اثر میں آ گئے ہیں۔ وہ فراق کے یہاں نہ صرف ولیم رایخ کے نفسیاتی اور سائنسی فلسفے کی موجودگی کی پرزور وکالت کرتے ہیں بلکہ فخریہ کہتے ہیں "فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب و لہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے۔" وہ اسی پہ بس نہیں کرتے، بلکہ بڑی عقیدت اور جوش سے اعلان کرتے ہیں۔ "فراق کی شاعری نے اردو میں ایک ادارے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔" عسکری صاحب کے فراق کے بارے میں ایسے غلو آمیز تحسینی کلمات ان کی ذاتی عقیدت مندی کا اظہار ہوں تو ہوں، ادبی قدر سنجی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔ فراق کی بات تو خیر جانے دیجئے، افسوسناک بات یہ ہے کہ ایسے توصیفی کلمات اردو کے بڑے شعرا کے بارے میں بھی تاملاً ہی برتے جا سکتے ہیں۔ حیرت ہے کہ شخصیت پرستی کا ایسا غیر پسندیدہ رجحان ایسے لوگوں کے یہاں بھی ملتا ہے، جو نقاد ہونے کے دعویدار ہیں۔ نظیر صدیقی کو "فراق کے عراق" جس کا ذکر وہ خود کرتے ہیں، سے نجات پانے کے لئے ایک طویل عرصہ لگا۔ ان کو اپنی صحت یابی کا ثبوت دینے کے لئے فراق پر دوسرا مضمون لکھنا پڑا جس میں لکھتے ہیں "غزل جو فراق کا خاص میدان ہے۔ اس میں تقسیم کے بعد ان کا انحطاط نمایاں ہے۔ غزلوں میں پرگوئی ان کے یہاں پہلے بھی تھی اور اب بھی موجود ہے۔" تاہم مجھے شبہ ہے کہ وہ اس مرض سے پوری طرح نجات پا چکے ہیں۔ ممکن ہے ہمارے نقاد فراق کے تعلق سے شخصیت پرستی کو ایک الزام قرار دیں اور اس کی تردید کریں اور کسی معروضی شہادت کی عدم موجودگی میں وہ ایسا کرنے میں حق بجانب بھی ہو سکتے ہیں۔ مگر ایسا کرتے ہوئے وہ اپنے حق میں کوئی مفید کام نہیں کر پائے، کیونکہ وہ فراق کو عظیم شاعر کہہ کر اپنے تنقیدی شعور کی کوتاہیوں کو مشتہر کرنے کا خطرہ پہلے ہی مول لے چکے ہیں۔

فراق کے یہاں ایسی غزلوں کی تعداد بہت کم ہے، جن میں پندرہ یا بیس سے زائد اشعار پر مشتمل کسی غزل میں ایک آدھ شعر بھی کام کا نکل سکے، نہیں تو پوری کی پوری غزلیں کلام منظوم کا پلندا بن کر رہ جاتی ہیں۔ ان میں خیالات کی تکرار، نمائش ذات، جذباتیت اور سطحیت نمایاں ہے۔ ایسی صورت

میں ان کے شعری مرتبے کی تعیّن کا کام خاصا دشوار ہو جاتا ہے رسہے ان کے نقاد تو انھوں نے اردو
تنقید کی مروجہ روایت کے مطابق ان کے کلام منظوم کی بنا پر ہی ان کے یہاں بڑی فراخدلی سے جمالیات
رومانیت آفاقی کلچر ہندوستانی تہذیب، عشق، فطرت اور جنسی روحانیت وغیرہ کے متنوع اور مرغوب
کن موضوعات کی نشاندہی کی ہے۔ ظاہر ہے اس طرح سے ان کی قدر سنجی کا مسئلہ طے نہیں ہو سکتا
فراق متعدد تنقیدی مضامین لکھنے کے باوجود اپنے اشعار کے احتساب وانتخاب کے معاملے میں
ٹھوکر کھا گئے ہیں اور خود اپنی تعیّن قدر کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کر چکے ہیں۔ خود لکھتے ہیں "میرا سارا کلام
ہر گز انتخاب نہیں ہے"۔ ان کے معاصرین میں حسرت، فانی اور جگر بھی اپنے کلام کا انتخاب نہ کر سکے۔ صرف
فیض ایک استثنائی مثال ہیں جنھوں نے اپنے کلام کو رطب ویابس سے پاک رکھنے کی کوشش کی ہے
فراق کی غزلوں کی ساخت سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل میں ان کے ذہن میں خوابیدہ تجربات و واردات
کے متنوع نقوش بیک وقت جاگ اٹھتے ہیں اور ان کے شعور پر حاوی ہو کر اظہار کے راستے تلاش
کرتے ہیں اور ان کے لئے ان منتشر تجربات پر شعوری گرفت رکھنا دشوار ہو جاتا ہے اسلئے لمحوں میں وہ
ذہن یا شعور کے حاوی تشکیلی اور ترتیبی انداز کو خاطر خواہ طریقے سے کام میں نہیں لا سکے یہاں تک
کہ تجربے کے منتشر اجزا ایک وحدت میں سمو کر ایک نئے مربوط تجربے کو خلق نہیں کر سکے اور ان کا کلام
بقول ان کے "ایک طرح کا خودرو جنگل بن کے رہ جاتا ہے جس میں ٹیڑھے سیدھے ہر طرح کے درخت
مل جاتے ہیں۔" فراق کے اکثر اشعار میں جیسا کہ مذکور ہوا، دونوں مصرعوں یا ایک مصرعے کے ایک یا
ایک سے زائد حصے بنیادی تجربے کے کسی مخفی پہلو کو ابھارنے یا اسے مزید استحکام و توسیع عطا کرنے
کے بجائے، پہلے سے سوچے سمجھے گئے غیر ضروری، غیر متعلقہ یا خود وضاحتی پہلو یا پہلوؤں کو ہی ابھارتے
ہیں۔ اس سے نہ صرف تجربے کی نمود و استحکام میں کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ شاعر کی تجربے پر متصرفانہ قوت
کی کمی کا احساس کر کے بیحد مایوسی ہوتی ہے۔ فراق کے برعکس نئی نسل کے نمائندہ شاعر بانی اپنی اکثر غزلوں
میں نہ صرف داخلی تجربے کی ہیئتی تطبیق پر مکمل دسترس رکھتے ہیں بلکہ انتخاب کلام میں بھی اپنی تنقیدی
قوت کا حیرت انگیز مظاہرہ کرتے ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کرنے کی اجازت چاہوں گا کہ فراق کی شاعری "خودرو جنگل" ہے، اس جنگل میں ٹیڑھے میڑھے درختوں کی کثرت ہے۔ چند پیڑ ایسے ضرور ملتے ہیں جو خوشنما ہیں مگر ان کی تلاش کیلئے خاردار جھاڑیوں سے گزرنا پڑتا ہے اور قاری کی مسرت آدھی رہ جاتی ہے۔ تاہم ایسے اشعار میں ان کے شعری ذہن کا پتا ملتا ہے، ایسے اشعار احساس، ترنم اور شادابی کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔ ان میں سے بعض اشعار پیکریت کے خوبصورت نمونے کہلائے جا سکتے ہیں اور وہ بیک وقت ایک سے زائد حواس کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں مثلاً:

اٹھا وہ کا صدا سے زنجیر — زنداں میں رات ہو گئی ہے
تھی ایک ہوئے پریشاں نگاہوں کے سامنے — نشان پا بھی کسی آہوئے ختن کے ملے
آئینہ دکھا دیا کس نے — دنیا حیران ہو گئی ہے
یہ نرم نرم ہوا جھلملا رہے ہیں چراغ — ترے خیال کی خوشبو سے بس رہے ہیں دماغ

بعض اشعار میں حسن و عشق اور خواہش کر حسن جسمانی کی لطیف پیکر تراشی کی گئی ہے، کہیں کہیں عورت کے جسم اور جنسی جذبے کی جمالیاتی تعبیر بھی کی گئی ہے۔ ان کی شاعری کے اس پہلو سے ڈاکٹر [illegible] نے بحث کرتے ہوئے ان کے یہاں جنس کی پاکیزگی اور تطہیر کی نشاندہی کی ہے، یہ اشعار دیکھیے:

تمام بادِ بہاری، تمام خندۂ گل — نسیم زلف کی ٹھنڈک، بدن کی آنچ نہ پوچھ
خلوت تمام عالم اسرار ہو گئی — جب اس نے تنگ و چست قبائیں اتار دیں
صحرا صحرا میری محبت — دریا دریا تیرا بدن ہے

ان کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جن میں رومانی افسردگی، تنہائی، اجنبیت، درد اور جمالیاتی احساس کی مرقع داری ملتی ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں الفاظ اور پیکروں کے تلازمی امکانات کی مدد سے تجربے کی وسعت اور تہہ داری کا احساس ہوتا ہے۔ اور وقتی طور پر ہی ان کے شعری ادراک کی کارفرمائی ظاہر ہوتی ہے:

شام بھی تھی دھواں دھواں، حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

۲ـ منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا

۳ـ تو نے کس وادی سے پکارا
چونک اٹھی ہے خاک شہیداں

۴ـ ستاروں سے التجا کر رہا ہوں
شب فرقت بہت گھبرا رہا ہوں

۵ـ کچھ چونک سی اٹھی ہیں فضا کی اداسیاں
اس دشت بے کسی میں سر شام تم کہاں

۶ـ چھٹے قفس سے تو گھر کا سراغ بھی نہ ملا
وہ رنگ لالہ و گل تھا کہ باغ بھی نہ ملا

شعر ۱ میں ایک اداس، خاموش اور دھواں دھواں شام کے پس منظر میں عاشق اور معشوق کی ایک پراسرار ملاقات کی کیفیت ابھرتی ہے۔ معشوق کی اداسی اور خاموشی جو لاتعلقی یا تعلق کی پسپائی کو ظاہر کرتی ہے عاشق کو معشوق کی قربت کے باوجود حال سے ماورا کرکے ماضی کی کہانیوں کی یاد میں الجھا دیتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "یاد سی آکر رہ گئیں" کے استعمال سے کہانیوں کی یاد کا عمل بھی یقینی نہیں ہو پاتا اور حقیقت اور کہانی آپس میں گڈمڈ ہو جاتی ہے۔ رشتۂ الفت کی پراسراریت، غیر یقینیت اور پہلو داری اس شعر کی خوبی ہے۔

شعر ۲ میں "جہان گذراں" رفتار وقت کی علامت ہے جو منزلوں کو گرد کی مانند اڑا دیتا ہے۔ وقت کی تند رفتار ہر چیز کو تباہی سے ہمکنار کرتی ہے۔ شعر میں اسی حقیقت کی تصویر ابھرتی ہے۔ رفتار وقت کا یہ غیر مختتم سلسلہ انسان کو بے بسی اور لاچاری کے جذبے سے آشنا کرتا ہے۔

شعر ۳ میں شعری کردار مزار شہیداں (جو اب خاک میں تبدیل ہوا ہے) اپنے گم گشتہ حبیب کی تلاش میں آنکلا ہے اور اسے دل ہی دل میں آواز دے رہا ہے۔ معاً اسے کسی نامعلوم وادی سے اس کی آواز

سنائی دیتی ہے یہ آواز اتنی تنہا سا مگر غیر متوقع ہے کہ خاکِ شہیداں جو خواب آسودہ ہے چونک اٹھتی ہے۔ شعر میں نہ صرف بچھڑے ہوئے دوست سے روحانی رشتے کا احساس ہوتا ہے بلکہ خاکِ شہیداں کی ترکیب ظالم و مظلوم کی ازلی آویزش کی علامت بن جاتی ہے۔

شعر میں شعری کردار کا یہ کہنا کہ وہ ستاروں سے الجھتا جا رہا ہے شبِ فرقت میں گھبرانے کی حالت کو یقین آفریں بناتا ہے اور گھبراہٹ کے علاوہ وحشت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

شعر میں دشتِ بے کسی کی اداسی، بے حسی اجاڑپن اور خاموشی کی تصویر ابھرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں محبوب سے تخاطب کا بے تکلفانہ انداز رشتۂ الفت کی پر اسراریت قرب اور تہہ داری کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ رشتۂ قرب اور شیفتگی کی حقیقت کا بھی مظہر ہے اور محض بصری التباس کا بھی نمائندہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ محبوب دشتِ بے کسی میں سرِ شام آیا ہی نہ ہو کیونکہ دشتِ بے کسی کی موجودگی اور فضا کی اداسیوں کا صرف "چونک سا اٹھنا" آمدِ محبوب کو ناقابلِ تصور بھی بناتا ہے۔

شعر میں علامتی پیرائے میں انسان کی زندگی میں پیش آنے والی پے در پے محرومیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ شعر میں پرندے کو قفس سے چھوٹنے پر گھر تو درکنار باغ کے درمیان بھی باغ میسر نہیں ہوتا۔ اس لیے "رنگِ لالہ و گل" نے اس کی آنکھیں خیرہ کر دی ہیں "رنگِ لالہ و گل" کے غیر معمولی اثر کے اظہار سے ایک غیر معمولی صورتِ حال ابھرتی ہے اور تجربے کو تخیلی و قوعہ بنانے میں مدد دیتی ہے۔ علاوہ ازیں اس سے پرندے کی قفس نشینی کی طویل المدتی بھی ظاہر ہوتی ہے جو علامتی معنویت سے معمور ہے۔

فراقؔ کے اس نوع کے اشعار میں رومانی اسراریت، جمالیاتی رنگ اور حسیاتی لذت آگینی تو ملتی ہے مگر وہ تفکیری گمبھیرتا نہیں ملتی، جو کائناتی مسائل سے دست و گریباں ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ فراقؔ اس فکری قوت سے محروم ہیں جو غالبؔ کو لایقینیت اور اقبالؔ کو نشاطِ کار کے حاوی متفکرانہ رویے سے آشنا کراتی ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ مسرت کے قریب ہو جاتے ہیں اور عورت کو نسائی حسن اور جنسی لطافت کا پیکر قرار دے کر خوش ہو لیتے ہیں۔ ان کی محرومی یا اداسی کسی المیہ بصیرت

کی زائیدہ نہیں بلکہ خود وصورت سے جدائی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے اور جونہی حسن کی گھڑیاں آتی ہیں ان کی ساری اداسی کافور ہو جاتی ہے۔ فراق کے معدودے چند اشعار ان کے تخلیقی ذہن کی جھلکیوں (glimpses) کا پتا تو دیتے ہیں، حالانکہ یہ عمل ثابت قدمانہ نہیں ان کی غزلوں کا مجموعی تاثر (impression) شعری ادراک کی ان حد بندیوں کو زائل نہیں کرتا جو تجربے کی وحدت پذیری کے عمل کو نمایاں کرنے میں مانع ہیں اور شعر کو ناشعر بناتی ہیں۔ یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ فراق غزل کے بڑے شاعر نہیں۔ کسی شاعر کے یہاں بڑائی کا تصور بالخصوص غیر معمولی تخلیقی توانائیوں اور تجربات کی بوقلمونی سے مشروط ہے۔ فراق ان شرائط کو پورا نہیں کرتے۔ یہ شرائط فیض بھی پورا نہیں کرتے۔ تاہم ان کے یہاں فراق کے مقابلے میں تخلیقیت کا عنصر زیادہ ربط و تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ فراق کو زیادہ سے زیادہ عہد حاضر کے ان شعراء میں شامل کیا جا سکتا ہے جو تمام عمر شعر گوئی کی مشقت سے گزرتے ہیں مگر گنتی کے اشعار ہی تخلیق کر پاتے ہیں۔ ایسے شعراء کی تعداد ہر دور میں ماشاءاللہ خاصی رہی ہے۔ ایسے شعراء کی درجہ بندی (ranking) کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے اور اسے اب زیادہ دیر تک ٹالا نہیں جا سکتا۔ فرقِ مراتب کا عمل بدیہی طور پر تنقیدی احتساب ہی سے پیوستہ ہے۔

اقبال کی غزلوں میں موضوعیت کا مسئلہ

اقبال نے اپنے انفرادی ذہن کی کار فرمائی سے شاعری میں موضوع، اسلوب، ہیئت اور لفظ و پیکر میں غیر معمولی تجربہ پسندی سے کام لینے کے باوجود روایت سے اپنے بامعنی رشتے کو قائم رکھا۔ انہوں نے اپنے متقدمین غزل میں میر اور غالب اور نظم میں آزاد اور حالی کی روایت کا احترام کیا اور اسکی توسیع کی کوشش کی۔ یہ ضرور ہے کہ ان دونوں اصناف میں انہوں نے اپنے شخصی شعری رویوں کے تحت بعض اہم تبدیلیاں عمل میں لائیں۔ مثال کے طور پر نظم کو حرف و صوت کی ہم آہنگی کی جدت سے آشنا کیا۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے، اقبال کو اس کی صدیوں کی ارتقائی تاریخ کا، جو ولی سے داغ تک پھیلی ہوئی تھی علم تھا۔ ان کی شخصیت اس کے لسانی، جمالیاتی اور تہذیبی سرچشموں سے سیراب تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب انہوں نے غزل گوئی کا آغاز کیا، تو انہوں نے روایتی رنگِ سخن سے ہی، جسکی نمایندگی داغ کر رہے تھے، اپنی طبعی مناسبت کا اظہار کیا اور "نہ آتے، ہمیں اس میں تکرار کیا تھی" جیسی غزلیں لکھیں۔ فی الوقت اقبال کی غزلیہ روایت سے ان کی وابستگی پر زور ڈالنے سے یہ جتانا مقصود ہے کہ انہوں نے غزل کی روایت سے منسلک ہو کر اس داخلیت پسندی سے اپنا رشتہ قائم کیا، جو صدیوں سے اس کا نشانِ امتیاز رہی، اور جسکی بنا پر یہ لیرک کی طرح داخلی صنف سے موسوم رہی ہے۔

غزل خواہ فارسی کی ہو یا اردو کی، عہدِ قدیم کی غزل ہو یا جدید دور کی، نظموں سے بظاہر موضوعی کردار

کے علی الرغم بنیادی طور پر غیر موضوعی رہی ہے، یعنی اس میں کسی واضح متعینہ یا طے شدہ سماجی سیاسی یا تہذیبی موضوع، مسئلے، مواد یا خیال کا اظہار نہیں کیا جاتا، بلکہ یہ شاعر کی داخلی شخصیت کے بے نام اور نازک واردات کی مصوری کا کام کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے شاعر کی تخلیقی حیثیت کو اسکی خالص صورت میں تمام و کمال انگیخت کرتی ہے۔ میر کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ عشق، تصوف یا معاصر سیاسی ابتری کے شاعر ہیں اُن کے ذہن کی تخلیقی کارگزاری کی اصلیت اور جامعیت سے انکار کرنے کے مترادف ہے۔ میر موضوعات کے نہیں بلکہ اسرار کے شاعر ہیں۔ شاعر اپنا تخلیقی فریضہ یہ سوچ کر انجام نہیں دیتا کہ اسے چند معینہ موضوعات پر طبع آزمائی کرنا ہے۔ بڑے شعراء مثلاً غالب چند گنے چنے یا شعوری نوعیت کے موضوعات کے پابند یا دست نگر نہیں رہتے۔ ان کے مضامین غیب سے آتے ہیں یعنی ان کے باطن یا لاشعور میں تخلیق کے غیر مختتم خزانے پوشیدہ ہوتے ہیں اور تخلیقی کارگزاری کے لمحوں میں ان پر ان خزانوں کے در باز ہوتے ہیں۔ یہ ہماری کوتاہ نظری اور کوتاہ دستی ہے کہ ہم میر یا غالب کی شاعری میں چند معینہ مفاہیم یا موضوعات کی نشاندہی پر اپنا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ اور اس طرح سے ان کی شاعری کی آفاقیت کو محدود کرنے کے غیر تنقیدی فعل کے مرتکب ہوتے ہیں۔ شیکسپیر کے میکبتھ، ورڈس ورتھ کی لوسی نظموں، کولرج کی سمر جہازی، ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ یا میر کے شعر

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

کو کسی ایک موضوع یا معنی سے منسوب کرنا کہاں کا انصاف ہے؟

اصل میں شاعری اور خاص کر غزل میں موضوعیت کا مسئلہ بہت الجھا ہوا ہے۔ اس مسئلے کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھنے سے واضح ہوتا ہے کہ اسے شعراء سے زیادہ نقادوں نے الجھا دیا ہے۔ یہ مسلم ہے کہ بڑے شعراء طے شدہ موضوعات پر طبع آزمائی کرنے کے بجائے تخلیقی عمل کے تحت باطن کی گہرائیوں سے ابھرنے والے نادیدہ تجربات کی بازیافت و تلاش میں منہمک ہوتے ہیں اس کے برعکس معمولی شعراء جنکی کسی دور میں کمی نہیں رہی ہے، موضوعات ہی کو بے تکان نظم کرتے رہے ہیں اور نقادوں نے اس میکانکی عمل

لے عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں۔ میر

کو ترفوق کی بنا پر تخلیقی عمل کے مماثل گردانتے رہے ہیں، تنقید نے تو حد ہی کر دی ہے، شاعر کی قدر سنجی کیلئے اس کی تخلیقات کو موضوع اور ہیئت میں من مانے طریقے سے تقسیم کرکے ان کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا جاتا رہا ہے، اسکے علاوہ شاعر کی اہمیت اسکے موضوعات کی رعایت سے متعین کی جاتی رہی ہے، یہ دونوں طریقے تخلیق کی تفہیم و تحسین میں گمراہی اور انتشار کا موجب بنے ہیں، تخلیق ایک مکمل قائم بالذات اور وحدت پذیر لسانی وجود ہے، اسے موضوع اور ہیئت میں کیونکر تقسیم کیا جاسکتا ہے؟ اور محض موضوع کی بنا پر تعین قدر کا مسئلہ کیونکر حل ہوسکتا ہے؟ جب تخلیق موضوع نہیں بلکہ کچھ اور ہے یعنی تخلیق ہے اے سی بریڈلے نے صحیح لکھا ہے :

THE SUBJECT IS ONE THING, THE POEM, MATTER AND FORM A LIKE, ANOTHER THING. THIS BEING SO, IT IS SUR-ELY OBVIOUS THAT THE POETIC VALUE CAN NOT LIE IN THE SUBJECT, BUT LIES ENTIRELY IN ITS OPPO-SITE, THE POEM.

موضوعیت کو شعری قدر سنجی کی بنیاد قرار دے کر نقاد چکبست اور جوش کے مقابلے میں اقبال کی شعری حیثیت کی برتری اور انفرادیت کی تعین کا مسئلہ سلجھا نہیں سکے ہیں، واقعہ یہ ہے کہ ان شعراء کی نظموں کو موضوع و ہیئت میں تقسیم کرکے یا ان کے نمائندہ موضوعات کی فہرست سازی سے ان کی انفرادی قدر و قیمت متعین ہو ہی نہیں سکتی۔

شاعری کسی موضوع کا منظوم بیان یا شعری تعبیر نہیں بلکہ داخلی طور پر ایک پیچیدہ، بے نام سیال اور اجنبی تخلیقی فضا کی لسانی شناخت کا نام ہے، یہی وجہ ہے کہ میر یا غالب کے یہاں عشق یا شعور عصر کسی قطعی نمونا ایک رخی یا قابل شناخت شکل میں نہیں ملتا، میر کا عشق بسیار شیوہ ہے، غالب کا شعور عصر عصریت کے حدود سے ماورا جبریت کی ایک آفاقی انسانی صورت حال کو ابھارتا ہے، ان کی شاعری عصری تاریخی یا سماجی واقعات کا خبرنامہ نہیں، اس لیے جو نقاد ان شعراء کے یہاں چند موضوعات کی نشاندہی کرکے اپنے تنقیدی فریضے سے

سبلادش ہونا چاہتے ہیں' وہ کوئی تنقیدی کام انجام نہیں دیتے۔ واقعہ یہ ہے کہ ایسے لوگ ادبی تنقید کے تفاعل کو مسخ کرکے انتشار کی حالت پیدا کرتے ہیں"

بہرکیف موضوعیت کا مسئلہ غزل کی تاریخ میں اقبال کی غزلیہ شاعری کے حوالے سے خاصا توجہ گیر ہوجاتا ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے متعدد اشعار میں شعوری یا غیر شعوری طور پر موضوعیت کو برتا ہے' یوں تو بانگ درا کی غزلوں میں یہ مسئلہ سر نہیں اٹھاتا' اس لئے کہ اس دور کی غزلیں غزل کی داخلیت پسندی کی روایت سے گہرے طور پر مربوط ہیں' یہ شعوری طور پر سوچے گئے کسی متعینہ موضوع کی پابند نہیں' تاہم اس دور کی غزلوں میں دو ایک اشعار' اور ایک پوری کی پوری غزل اپنے مزاج و آہنگ کے اعتبار سے موضوعیت کو نمایاں کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال غزل لکھتے ہوئے بھی فکری طور پر بعض پسندیدہ عقاید و افکار کی جانب جھک رہے ہیں' اور غزل کی متغزلانہ روایت کی شکست کررہے ہیں' چنانچہ ایک غزل کا ایک شعر یعنی

نرالا سارے جہاں سے اسکو عرب کے معمار نے بنایا
بنا ہمارے حصار ملت کی اتحاد وطن نہیں ہے

اور "زمانہ آیا ہے بے حجابی کا...." کی پوری غزل' غزلیہ روایت سے انحراف پر دلالت کرتی ہے' "زمانہ آیا ہے بے حجابی کا...." اقبال کی غزل گوئی میں ایک نئے موڑ کا اشاریہ ہے' یہ غزل ان خیالات و افکار کا شعری اظہار ہے' جو مفکر اقبال کے لئے پریشانی خاطر کا باعث بن رہے تھے۔ یہ مغربی سامراجیت' مغربی تہذیب' ملیت' حجازیت' غلامی' سوز آزادی اور انسانیت کے افکار ہیں' جو آگے چل کر اقبال کے فلسفیانہ نظام کی تشکیل کرتے ہیں' مذکورہ غزل میں بھی یہ موضوعات اتنے حاوی اور جامع ہیں کہ شعری اور استعاراتی پردوں کے اندر سے بھی جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں' چنانچہ درج ذیل شعر میں پہلی جنگ عظیم کے پس منظر میں مغربی تہذیب کے زوال کی پیشین گوئی کی گئی ہے' جو ایک سوچا سمجھا خیال ہے۔

تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

متعینہ موضوعات سے یہ ذہنی لگاؤ' اور ان کا شعوری برتاؤ بال جبریل کی غزلوں میں ایک

نمایاں اور ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں غزل کے روایتی صنفی انداز کو ایک بڑے پیمانے پر ایک نئی تبدیلی کا سامنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ غزل تغزل، آہنگی اور داخلیت سے بہت حد تک انحراف کرکے مقصدیت، جوش اور خارجیت کے قریب آتی ہے۔ یہ حرف زیر لبی کے بجائے ایک شور آفریں نوائے شوق بن جاتی ہے۔ اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ شاعر کے افکار، ذہنی ترجیحات اور معتقدات کی ترسیل کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے۔ گویا اس کا مقصدی یا موضوعی کردار ایک معین اور مستحکم شکل اختیار کرتا ہے۔ یہ بات باعث تردد نہیں کہ اقبال نے غزل کی مسلمہ روایت سے انحراف کرکے، اسے موضوعی اور لسانی اعتبار سے تبدیلیوں سے ہمکنار کیا، اور اسے نظم کے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ انہوں نے یہ کام ذہن کی کاملِ آگہی اور ادبی بصیرت سے انجام دیا، اس سے غزل کا کچھ نہیں بگڑا۔ بلکہ ہیئتی اور صنفی اعتبار سے اس کے نادیدہ امکانات بروئے کار آئے۔ چنانچہ اقبال کے بعد شعری رویوں میں گہری تبدیلیوں اور بعض لوگوں کی غزل دشمنانہ سرگرمیوں کے باوجود غزل زندہ رہی، اور نادیدہ امکانات کی مظہر رہی، چنانچہ فیض، فانی اور حسرت کے بعد ناصر کاظمی اور ربانی کی غزلیں اس کا ثبوت ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد نئی حسیت کے اظہار کے لیے بھی غزل ایک موثر علامتی وسیلہ بن گئی، اور اس کے لسانی نظام میں تبدیلیاں آئیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اقبال نے غزل کے مزاج کو بدل کر رکھ دیا۔ لیکن یہ دیکھنا ابھی باقی ہے کہ اس قلب ماہیت سے خود انہوں نے کہاں تک غزل کے فنی رتبے کو قائم رکھا یا اسے مزید ترفع عطا کیا۔

بال جبریل کی غزلوں میں آسانی کے ساتھ اقبال کے بعض نمایندہ افکار مثلاً سیاسات ملکی، تہذیب فرنگی، عالم اسلام کے ماضی و حال، ملیّت، انسان کے احوال و مسایل، مافیت اور خودی وغیرہ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ افکار اقبال کے دل و دماغ پر پوری طرح حاوی ہو چکے ہیں، اور ان کے لیے نظریاتی حقیقت کا حکم رکھتے ہیں۔ واضح رہے کہ ہمیں اقبال کے افکار یا نظریات سے پرخاش نہیں، حق تو یہ ہے کہ غالب کے بعد اقبال ہی میں شاعری کو ایک دانشور شاعر نصیب ہوا ہے جس نے اردو شاعری کو فکری بنیادیں فراہم کرنے کی سعی کی، اور اس کے وقار اور وزن میں اضافہ کیا۔ لیکن ادبی نقطۂ نظر سے یہ جانچنا لازمی ہے کہ ان کی شخصیت کا فکری پہلو،

کس حد تک ان کی کلی مربوط اور پیچیدہ تخلیقی شخصیت سے ہم آہنگ ہے۔ اس لئے شاعری شخصیت کا جزوی اظہار نہیں بلکہ اس کی کلی حیثیت کی بازآفرینی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محض جذبات یا محض افکار کے نتیجے میں اعلیٰ تو کیا اچھی شاعری بھی معرض وجود میں نہیں آسکتی۔ جوش کی جذباتی اور فانی کی متفکرانہ شاعری اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے۔

اقبال کے یہاں "بال جبریل" اور "ضرب کلیم" میں خاص طور پر ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے، جو ان کے پسندیدہ خیالات کی راست ترجمانی کرتے ہیں اور بدیہی طور پر ان کی جزوی شخصیت یعنی ان کی تعقلیت کی ترجمان ہیں۔ انہوں نے ایسے خیالات کو تشبیہ، استعارہ اور علامت کے علاوہ بحر، قافیہ و ردیف اور آہنگ سے بھی CAMOUFLAGE کرنے کی سعی کی ہے۔ کہیں کہیں وہ ان دیگر شخصی عناصر مثلاً حسیات یا تخیل کی آمیزش سے بھی قابل قبول بناتے ہیں، کہیں طنز سے بھی ان کا ذائقہ تبدیل کرتے ہیں۔ یہ سارے شعری وسائل ہیں، جو وہ قادر الکلامی سے استعمال میں لاتے ہیں، لیکن ان سے ان کی تخلیقی حیثیت قائم نہیں ہونے پاتی، اور وہ کلام منظوم بن کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں شعر اور زندگی میں وہ "زمین دوز رشتہ" بھی قائم نہیں رہتا جو بقول بریڈلے مواد کو گوارا بناتا ہے۔ موضوعیت خواہ کتنی ہی وقیع کیوں نہ ہو اور کتنے ہی شعری وسائل سے پیش کیوں نہ کی گئی ہو، شعر کا بدل نہیں ہو سکتی۔ شعر مواد سے نہیں بلکہ تخلیقی تجربے سے سروکار رکھتا ہے۔ شاعر کی شخصیت تخلیقی عمل کے تحت، محض تعقلی قوتوں کو ہی نہیں بلکہ دیگر ترکیبی قوی مثلاً مشاہدہ، حسیات، تخیل اور احساس جمال کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ اور کتنے ہی متخالف اور متضاد عناصر کے تصادم و انضمام سے داخلی طور پر پراسرار طریقے سے ایک تخیلی تجربے کو جنم دیتی ہے جو ایک نامیاتی لسانی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ تکمیل یافتہ تجربہ ذہنی سطح پر سوچے گئے کسی موضوع، خیال، نظریے یا فلسفے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ یہ تخلیقی سرجوشش میں شعور اور لاشعور کی حد بندیوں سے ماورا داخلی شخصیت کی لسانی تقلیب کا عمل ہے۔ اس عمل میں موضوعیت کا کیا گزر ہو سکتا ہے؟ جہاں تک اقبال کا تعلق ہے۔ ان کی غزلوں کے کئی اشعار اس عمل کے مظہر ہیں۔ ایسے اشعار میں لفظ و پیکر کی تلازمی اور علامتی قوت سے ایک تخیلی صورت حال خلق ہوتی ہے۔ جو کسی قطعی موضوع سے لاتعلق ہو کر کثیر المعنی ہو کر راہ

دیتی ہے اور ان کی فغاں ستاروں تک پہنچتی ہے۔

اب کیا فغاں جو میری پہنچی ہے ستاروں تک
تو نے ہی سکھائی تھی مجھ کو یہ غزل خوانی

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں — غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
یہ مشت خاک، یہ صرصر، یہ وسعت افلاک — کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد
دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی — دل ہر ذرہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی
نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت — یہ جہاں عجب جہاں ہے نہ قفس نہ آشیانہ
بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم — اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں — خدا مجھے نفس جبرئیل دے تو کہوں
ہیں عقدہ کشا یہ خار صحرا — کم کر گلۂ برہنہ پائی

ایسے اشعار کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا خارجی یا داخلی محرک کیا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما" کے مصداق یہ اشعار داخلی شخصیت کی گہرائیوں سے کسی محرک کا دست نگر ہوئے بغیر "معرض وجود میں آ گئے ہیں" اور "دلکشا صدا" بن گئے ہیں، تاہم متذکرہ بالا اشعار کے ضمن میں اس امکان کو خارج نہیں کیا جا سکتا کہ اقبال کے ذہن پر واقعتاً کوئی متعینہ خیال یا نظریہ ہی حاوی رہا ہو، جس نے پوری تخلیقی شخصیت کو متحرک کیا ہو۔ ایسی صورت میں یہ خاطر نشان رہے کہ شعری عمل میں محرک کو محرک ہی کا درجہ حاصل رہے گا اور تکمیل یافتہ تجربہ چیزے دیگر ہوگا۔ مقصود بالذات اور منفرد۔ پس ظاہر ہے کہ شاعری کسی طے شدہ موضوع سے کوئی راست رشتہ نہیں رکھتی۔ ذیل کے اشعار میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصلی محرک کیا رہا ہوگا۔

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے — جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم — اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
نفس کے زور سے وہ غنچہ وا ہوا بھی تو کیا — جسے نصیب نہیں آفتاب کا پرتو

دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر خارجی نوعیت کی موضوعیت ہی سے کنارہ کشی کرنے کے رجحان کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ داخلی احساسات' اگر وہ قطعی صورت میں ہوں' سے بھی گریزاں رہتا ہے' میر اور غالب کے عشقیہ اشعار کو موضوعیت کا لیبل نہیں لگایا جا سکتا' یعنی کسی شعر کو محض وصل یا ہجر کا شعر قرار نہیں دیا جا سکتا' اگر ایسا ہو تو شعر کا تشخص ہی معرض خطر میں پڑ جائے گا' جگر اور فراق کے عشقیہ اشعار کی ناکامی کا سب سے بڑا سبب یہی ہے' اقبال کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ہیں' جو داخلی جذبہ و احساس کی پیکر تراشی کرتے ہوئے بھی کسی خاص' معین یا قطعی جذبہ و احساس کے پابند نہیں' بلکہ پر اسرار نلازمی فضا کی تخلیق کرتے ہیں:

دلیل ہے رات کو ظلمت ملی ہے
چمک تارے نے پائی ہے جہاں سے

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوا
اور اسیر حلقۂ دام ہوا کیونکر ہوا

نظارے کو یہ جنبش مژگاں بھی بار ہے
نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

گل تبسم کہہ رہا تھا زندگانی کو مگر
شمع بولی گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں

ملا محبت کا سوز مجھ کو تو بولے صبح ازل فرشتے
مثال شمع مزار ہے تو تیری کوئی انجمن نہیں ہے

ان کے برعکس' جن اشعار میں اقبال محض عقلی سطح پر کسی خیال یا نظریے سے متاثر رہے ہیں' اور شخصیت کی دیگر مضمر قوتیں متحرک یا بیدار نہیں کر پاتے ہیں' وہاں ان کا شعری عمل ایک بے مصرف ذہنی عمل ہو کے رہ گیا ہے' ایسے اشعار غزل کی روایت کی شکست کر کے' فکری اور لسانی اعتبار سے ایک نئی اور مرعوب کن صورت میں نمودار تو ہوتے ہیں' مگر وہ اسراریت' نمو اور بالیدگی سے محروم ہو کر رہ جاتے ہیں' بال جبریل میں ایسے اشعار کی کمی نہیں' واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کا معتد بہ حصہ موضوع کے الہ مجرد تعقلی برتاؤ کا شکار ہے' اور وہ چند گنے چنے موضوعات کا منظوم بیان ہو کے رہ گیا ہے۔

اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو

اقبال سے پہلے آزاد اور حالی اور ان متبعین نے قدیم اصناف کے مقابلے میں نظم جدید کی ساخت کو ایک علیحدہ ہیئت کے طور پر شاعری میں متعارف اور مروج کرانے کی کوشش کی۔ مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے اصل یا ترجمے کی صورت میں واقف ہونے کے بعد ان سے یہ توقع کی جاسکتی تھی کہ وہ اس کے تتبع میں نظم کی ایک آزاد، لچک دار اور خود زائیدہ ساخت کی تشکیل کرتے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا، بلکہ شاعری کی قدیم اصناف مثلاً مثنوی، مسدس، قطعہ وغیرہ کی ہیئت سے استفادہ کرکے، ان ہی اصناف کے ہیئتی عناصر یعنی بحر، ردیف و قافیہ اور مصرعوں اور بندوں کی ترتیب کو برتا، اور مختلف موضوعات کو وحدت اور تسلسل کے ساتھ ان میں پیش کیا۔ گویا انگریزی پوئم سے انہوں نے صرف موضوع کی وحدت پذیری کے نظریے کا اکتساب کیا، اور اس کے ساختیاتی پہلو کو نظر انداز کیا، اور قدیم اصناف مثلاً مثنوی یا مسدس کو اس کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ حالی کو مثنوی سے بڑھ کر مسلسل مضامین کے لئے کوئی اور صنف نظر نہ آئی، آزاد اور حالی کی اکثر نظمیں مثنوی کی صنف ہی میں لکھی گئی ہیں اور نظم کے اسی تصور کو اسماعیل میرٹھی، شوق قدوائی، نادر کاکوروی، سلیم پانی پتی اور کیفی نے برتا۔ اقبال کے یہاں بھی، خواہ طویل نظمیں ہوں یا مختصر، اسی ساخت کی پابندی ملتی ہے مجموعی طور پر دیکھا جائے تو آزاد سے اقبال تک نظمیہ شاعری کا ایک طویل دفتر ملتا ہے، جس میں ساخت

وتشکیل کے اسی اصول سے کام لیا گیا ہے، سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ موضوع اور ہیئت کی اس ترکیب پذیری کا کیا جواز ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ شاعر کسی قدیم روایتی صنف کی ہیئت میں، جو طے شدہ متعینہ اور بے لچک ہو، اپنے تجربات کو ڈھالے؟ کیا ہر نئے شاعر کے لئے یہ ناگزیر نہیں کہ وہ اپنے تجربات کی ندرت کی بنا پر ایک انفرادی ہیئتی اور لسانی نظام کی تشکیل کرے؟ انیسویں صدی کے نظم نگاروں بشمول آزاد وحالی، نے اپنے تجربات کو روایتی اصناف میں ڈھالتے سے کوئی مفید یا موثر کام انجام نہیں دیا۔ اس لئے کہ ہیئتی تشکیل کا یہ میکانکی عمل تخلیقی تفاعل کی تکذیب کرتا ہے، اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ وہ نظم کی اس خود ساختہ ہیئت میں کوئی عظیم کارنامہ انجام نہ دے سکے۔ اسکی بنیادی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ موضوع اور ہیئت کے ناگزیر رابطے کے نظریے کا ادراک نہ کر سکے ہوں۔ یہ مسلمہ ہے کہ شعری ساخت اس کے تجربے سے گہرے طور پر مربوط ہوتی ہے اور دونوں کے موثر انضمام سے بقول ایلیٹ عضوی ہیئت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ کرین نے لکھا ہے:-

WE PROPOSE TO CONSIDER POEMS AS UNIQUE EXISTENT THINGS THE STRUCTURAL PRINCIPLES OF WHICH ARE TO BE DISCOVERED RATHER THAN AS EMBODIMENTS OF GENERAL TRUTHS ABOUT THE STRUCTURE OF POETRY ALREADY ADEQUATELY KNOWN.

اس نکتے کا ثبوت وہ ہیئتی تجربے ہیں جو شعری رویوں کی تغیر پذیری کے تحت موضوع اور ساخت کی نئی تشکیل کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ اور اسی سے اپنے وجود کا جواز حاصل کرتے ہیں۔ کلاسیکی دور کی انگریزی شاعری کا HEROIC COUPLET اپنی مرصع کاری، تکمیلیت اور تنظیم کے ساتھ ورڈس ورتھ اور کولرج کے لئے بے معنی ہو گیا، اور انہوں نے نئی ہیئتوں کی ضرورت محسوس کی۔ موجودہ دور میں اردو میں مسدس اور مربع کی ہیئتوں کی احیا، گڑھے مردے اکھاڑنے کے مترادف ہے۔ ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت سے صرف نظر کرنے اور قدیم ہیئتوں سے چمٹے رہنے کے روایتی رویے کی بے ثمری موجودہ

دور میں چکبست، جوش، ظفر علی خاں اور سیماب وغیرہ کے یہاں نمایاں ہے، ان شعرا نے موضوع اور ساخت کے ربط باہم کی ناگزیریت کے اصول سے چشم پوشی کر کے عمومی نوعیت کی نظموں کے انبار تو لگائیے مگر کوئی ایسی نظم نہ لکھی، جو اپنے منفرد، مخصوص اور ناگزیر وجود کا احساس دلائے، اور پھر ان تعیم زدہ نظموں کو غیر شعری عناصر مثلاً استدلال، وضاحت، مقصدیت، زوائد، تزئین، تصنع کاری اور لفاظی نے جو حالت بنائی ہے، وہ قابل رحم ہے۔

تن ہمہ داغدار شد پنبہ کجا کجا نہم

نظم گوئی کے اس میکانکی طریقے کے مبحث کو طول دینے کی ضرورت شاید آن نہ پڑتی۔ اگر آزاد اور حالی کے بعد موجودہ عہد میں چکبست جیسے کمتر درجے کے شعرا ہی اسکی پابندی کرتے، مشکل تو یہ ہے کہ اس عہد کے بڑے شاعر اقبال کے یہاں بھی نظم گوئی کے ایسے ہی طریقہ کار کا اہتمام ملتا ہے۔

اقبال نے متعدد چھوٹی بڑی نظمیں لکھی ہیں، اور نظم نگار کی حیثیت سے اپنی اہمیت اور انفرادیت منوالی ہے، تعجب کی بات یہ ہے کہ جس نظمیہ ساخت کی روایت سے پاسداری نے درجنوں نظم نگاروں کو اوسط درجے سے اوپر نہ اٹھنے دیا۔ اسی کی عمل آوری سے وہ بلندیوں کو چھونے میں کامیاب ہو گئے۔ یہ بے شک ایک غیر معمولی صورت حال ہے اور تفہیم و تجزیہ کی متقاضی ہے۔ بادی النظر میں یہ دو رموز کی جانب اشارہ کرتی ہے، اول یہ کہ مروجہ اصول جو عام طور سے شعراء کی تفہیم و تجزیہ کے لئے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے لئے بے مصرف ہو جاتے ہیں اور وہ اپنی تخلیقات کی تفہیمٌ قدر کے لئے خود اپنے اصول وضع کرتی ہے، جو تخلیقات ہی سے نمود کرتے ہیں۔ دوم، روایت سے اسکی وابستگی کا رویہ لامحالہ اسکی روایت پرستی ہی کو ظاہر نہیں کرتا، اس لئے کہ روایت کا شعور اساسی طور پر اس کی منفرد شخصیت سے ہم رشتہ ہوتا ہے، جو لازماً روایت کو بدعت کے مماثل کرتا ہے۔

اقبال بلاشبہ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے مالک ہیں، ان کے تجربات میں اپنے معاصرین کے مقابلے میں ہمہ گیریت اور تنوع ہے وہ موجودہ میکانکی دور میں ذہنی اور روحانی انتشار و اختلال کے بسیار شیوہ موضوع کے علاوہ روحانیت، احیاپرستی، اخلاقیات، سیاسیات، نصب العینیت، جمالیات،

ہندوستانیت' اور ملّت کے موضوعات پر حاوی ہیں' اتنے سارے موضوعات کا شعری سطح پر دانشورانہ ترفع سے احاطہ کرنا ایک ہمہ گیر شخصیت ہی کا کام ہے۔ اقبال کی شاعری میں جو شخصیت ابھرتی ہے' وہ جلال و جمال کے امتزاج سے ایک منفرد سحر کارانہ شکوہ حاصل کرتی ہے۔ وہ اپنی آستین میں ید بیضا رکھتی ہے اور معجزے کر دکھاتی ہے' اس سے ایک بڑا معجزہ یہ ہے' کہ نظمیاتی ساخت' جو کلیشے میں بدل کر جسد بے روح بن چکی تھی' اس کی مسیحائی سے جی اٹھی' اور ایک منفرد ہیئت میں ڈھل کر حرارت اور نمو سے آشنا ہوئی۔

اقبال کی تقریباً تمام معروف اور کامیاب نظمیں روایتی اصناف کی ساخت یعنی مسدس' مثنوی' غزل اور مخمس میں لکھی گئی ہیں۔ یہ جدت بھی کی گئی ہے کہ ایک ہی نظم میں غزل اور مثنوی کی صنفی ہیئتوں دونوں کو برتا گیا ہے' ہمالہ' گل رنگین' مرزا غالب' ابر کوہسار' آفتاب صبح' شکوہ اور جواب شکوہ' مسدس کی صنف میں' خفتگان خاک سے استفسار' چاند' حقیقت حسن' چاند اور تارے' ستارہ' والدہ مرحومہ کی یاد میں' ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت میں' روح ارضی..... مخمس میں اور محبت' لالہ صحرا اور جدائی غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں' جہاں تک سیر فلک' خضر راہ' شمع و شاعر' طلوع اسلام' مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق جیسی نظموں کا تعلق ہے یہ غزل اور مثنوی کی ہیئتوں کے امتزاج کو پیش کرتی ہیں' رہی ان کی دیگر نظمیں' تو ان میں بھی ہیئت کے برتاؤ کا کم و بیش ایسا ہی طریقہ ملتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ اقبال کن معروضی وسیلوں کو کام میں لا کر روایتی ہیئت کو مفید مطلب بناتے ہیں؟ اس سوال کے جواب کے لئے ہمیں ان کی نظموں ہی کی جانب رجوع کرنا ہوگا' اور یہ دیکھنا ہوگا کہ ان میں موضوع اور ساخت کی ترکیب سے ہیئت کی کیا صورتیں ابھرتی ہیں' اس ضمن میں دو مخصوص صورتوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ پہلی صورت ایسی نظموں میں قابل شناخت ہو جاتی ہے' جو بنیادی طور پر موضوعی نوعیت کی حامل ہونے کے باوجود' ان کی شخصیت کے آتش و رنگ سے نکھر کر موضوعیت کی قطعیت اور معروضیت سے دست کش ہو جاتی ہیں' یہاں تک کہ موضوع شعوری حد بندی کی نفی کر کے لاشعوری کیفیات پر محیط ہو جاتا ہے' تخلیق کے اس آتشیں عمل کے نتیجے میں نظم کی روایتی ساخت کا انجماد ٹوٹ جاتا ہے اور وہ حرارت اور تحرک سے آشنا ہو جاتی ہے' ایسی نظموں میں بالعموم کسی خارجی محرک سے متاثر ہونے کے

نتیجے میں شاعر کے خیالات کو مہمیز ملتی ہے اور وہ ان کا پرجوش اظہار کرتا ہے۔ وہ محرک کسی معروض، منظر، کردار یا واقعہ کی شکل میں پوری نظم کے لئے پس منظر کا کام کرتا ہے، اور اظہار کردہ خیالات اس سے مربوط ہو جاتے ہیں، چنانچہ خفتگان خاک سے استفسار، آفتاب صبح، چاند، ستارہ، خضر راہ، مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، لالہ صحرا اور ساقی نامہ میں اس نوع کے خارجی محرک کی نشاندہی کرنا مشکل نہیں۔ خفتگان خاک سے استفسار میں شام اور قبرستان، آفتاب صبح میں طلوع آفتاب، چاند میں چاند، ستارہ میں ستارہ، خضر راہ میں ساحل دریا، مسجد قرطبہ میں مسجد، ذوق و شوق میں صبح دشت، لالہ صحرا میں لالہ اور ساقی نامہ میں بہار اور جوئے کہستان خارجی محرک کے طور پر ابھرتے ہیں اور ساتھ ہی معروضی متلازمے کا کام بھی کرتے ہیں، لیکن اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ ان کی نظموں میں معروضی متلازمہ ہی تجربے کا نعم البدل بن جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا، ہوتا یہ بھی نہیں کہ اسکی حیثیت محض محرک ہی کی رہے، بلکہ یہ تجربے کا ایک ناگزیر حصہ بھی بن جاتا ہے۔ مسجد قرطبہ ہو یا ساقی نامہ دونوں میں مسجد اور جوئے کہستان شعری محرک بھی ہیں اور تجربے کے جزو غالب بھی، مگر تجربہ ان سے الگ ہو کر پھیلاؤ کی جانب مائل ہوتا ہے۔ چنانچہ سورج، چاند، ستارہ، مسجد، ندی اور لالہ جیسے محرکات سے تخلیقی شخصیت کو متحرک کرنے کا کام تو لیا جاتا ہے مگر یہ خود کفیل، خود مرکز اور نمو پذیر استعارے یا پیکر نہیں بن پاتے، جس سے تجربے میں وحدت اور ارتکاز پیدا ہوتا۔ اس کے علی الرغم اقبال نساختیاتی اعتبار سے دو منفرد طریقوں کو اختیار کرتے ہیں، ایک یہ کہ وہ خیالات کو تجریدی صورت میں نظم میں بلا تکلف دخیل کرتے ہیں، ساقی نامہ اسکی مثال ہے، دوسرے وہ نظم میں غزل کے اشعار کے مماثل خود مکتفی اشعار شامل کرتے ہیں۔ خضر راہ، طلوع اسلام اور مسجد قرطبہ اسکی مثالیں ہیں، ان نظموں میں متعدد ایسے اشعار موجود ہیں، جو ان کے خیالات کے مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ اپنا الگ وجود بھی رکھتے ہیں، مثلاً:

آگ ہے اولاد ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے (خضر راہ)

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زور بازو کا
نگاہ مرد مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں (طلوع اسلام)

صورت شمشیر ہے دست قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب (مسجد قرطبہ)

اقبال کے ان دونوں طریقوں کو جنہیں انحرافات کا نام دینا مناسب ہوگا، نظم کی ہیئت سے جو تجربے کی اکائی اور نمو پذیری پر اصرار کرتی ہے، ان کی لاعلمی یا لاپرواہی پر محمول نہیں کیا جا سکتا اس لئے کہ انہوں نے بعض ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جو نظم کی ہیئت کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں، معاملہ دراصل یہ ہے کہ اقبال نے نظم کی ہیئت میں دانستہ انحرافات کئے ہیں اور پھر بھی بعض اعلیٰ پائے کی نظمیں لکھی ہیں، اس لئے ان کے یہاں یہ عمل بحث انگیز بن جاتا ہے اور اپنے جواز کی تلاش کا مسئلہ پیدا کرتا ہے، جہاں تک نظم میں خیالات کے اظہار کا تعلق ہے، ان کی کم و بیش جملہ نظموں میں یہ عمل ملتا ہے، ساقی نامہ کے ایک ہی بند کو لیجئے، اس میں زمانہ، فرنگ، سیاست، سرمایہ داری، چینیوں، تمدن، تصوف، شریعت اور کلام کے بارے میں ان کے خیالات کا برملا اظہار ملتا ہے۔

زمانے کے انداز بدلے گئے نیا راگ ہے، ساز بدلے گئے
ہوا اس طرح فاش راز فرنگ کہ حیرت میں ہے شیشہ باز فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دور سرمایہ داری گیا تماشا دکھا کر مداری گیا
گراں خواب چینی سنبھلنے لگے ہمالہ کے چشمے ابلنے لگے
تمدن، تصوف، شریعت، کلام بتان عجم کے پجاری تمام

یہی حال دوسرے بندوں کا بھی ہے، خیالات کی دخل اندازی کا یہ عالم دوسری نظموں میں بھی نمایاں ہے، اقبال کے یہاں اس نوع کے ساختیاتی عمل کو شاید یہ کہہ کر حق بجانب قرار دیا جا سکتا ہے کہ بڑے سے بڑے شعرا کے یہاں بھی ایسی نظمیں ملتی ہیں جو نظموں کی ہیئتوں کی بنت کے باوجود ترجیح خیالات سے گرانبار ہیں، اس ضمن میں فیری کوئین، پری ییوڈ، یا الیکس کرشن کا نام لیا جا سکتا ہے، اس نوع کی نظموں میں استدلالیت، حشو و زوائد اور نثری عناصر بہ افراط ملتے ہیں، جو صرف اس صورت میں

قابل برداشت ہو سکتے ہیں کہ نظم کی ساختیاتی تکمیل میں حارج نہ ہوں۔ اقبال کی نظموں میں ان کے خیالات جو نثریت کے مترادف ہیں' ان کے شعری عمل کی اثر انگیزی میں مانع نہیں ہوتے' وہ بالعموم شعری کردار کے لہجے' آہنگ اور فضا کی بدولت نظم کی کلی ہیئت سے منسلک ہو جاتے ہیں' مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق اسکی بین مثالیں ہیں' مسجد قرطبہ میں شعری کردار کا پیغمبرانہ لہجہ اور مسجد کی تقدیس مآب فضا اقبال کے خیالات کو غیر جانبدار رہنے نہیں دیتی' ذوق و شوق میں ریگ نواح کاظمہ میں چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیوں کا رواں ہونا ایک تخیلی فضا کو خلق کرتا ہے اور پھر پیکر' مکالمہ' استعارہ اور تخاطب سے ایک ڈرامائی صورت حال پیدا ہوتی ہے' اس کے برعکس تصویر درد' شکوہ' جواب شکوہ اور والدہ مرحومہ کی یاد میں فضا' کردار اور مکالمہ کے باوصف ایک مربوط تخیلی فضا تعمیر نہیں ہو پاتی' جو خیالات کی انفرادیت' وضاحت اور نثریت پر حاوی ہو جاتی' یہ نظمیں خیالات کے تغلب کی شکار ہو جاتی ہیں۔ نتیجتاً تحرک اور بالیدگی کا تاثر پیدا نہیں کرتیں' فریڈرک پوٹل نے کہا ہے کہ نظم میں اگر نثری عنصر' تیز' واضح اور منفرد ہو' تو وہ شعری اثر انگیزی کے خلاف کام کرتا ہے' ان نظموں میں پیکروں اور استعاروں کی کمی نہیں ہے مگر وہ ایک لڑی میں پروئے جانے کے بجائے نثر پاروں کے انبار میں گم ہو جاتے ہیں۔

جہاں تک دوسری بات یعنی نظم میں غزلیہ اشعار کی مانند خود مکتفی اشعار کی لعبرتی کا تعلق ہے' مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ وہ نظم کی کلی ساخت سے مربوط نہیں ہوتے' اس لئے کہ ان کے اخراج سے نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا' تاہم یہ واقعہ ہے کہ اقبال کے پر جوش آہنگ سے وہ نظم میں حادہ جم غرابت یا اجنبیت کا اثر پیدا نہیں کرتے۔

اقبال کی نظمیں ساختیاتی اعتبار سے ان معنوں میں خالص شاعری قرار نہیں دی جا سکتیں' جن معنوں میں کولرج' ورڈس ورتھ کی لوسی نظمیں' فرانس کے علامت پسندوں اور امیجسٹ شعراء کی نظمیں قرار دی جاتی ہیں' اردو میں راشد اور میراجی کے بعد نئے شعراء کے یہاں خالص شاعری سے گہری ذہنی مناسبت کی نشاندہی کی جا سکتی ہے' واقعہ یہ ہے کہ تجربے کی نوعیت بھی ایک حد تک ہیئت کے خالص یا غیر خالص ہونے کا تعین کرتی ہے' اگر تجربے میں پیچیدگی ہو تو ہیئت کی علامتی پیکر تراشی

سے کام لینا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ شیکسپیئر، کولرج، ایلیٹ، میر اور غالب کی شاعری جو خالص شاعری کا اعلیٰ نمونہ کہلائی جا سکتی ہے، اس کی مثال ہے۔ اس نظریے کی رو سے اقبال کی نظمیں اپنے غیر خالص پن کی بنا پر تجربے کی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ ہیئت کی علامت کاری سے بھی محروم ہو جاتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ غیر خالص پن کے ساتھ ساتھ تبلیغیت، وضاحت، تکرار اور مرصع کاری کی بھی شکار ہیں۔ یہ نثری عناصر نظم کے پورے وجود کو مشکوک بناتے ہیں، مگر صورت حال یہ نہیں ہے اس لئے کہ ان کی نظمیں غیر خالص ہونے کے باوجود اپنی اثر انگیزی کو قائم کرتی ہیں۔ یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ وہ نظم کی ساخت کا ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں جو ان سے ہی مختص ہے، اور ان کے ہی تخلیقی لمس سے وقار اور استناد حاصل کرتا ہے، اس لئے اسے اقبالیاتی ساخت سے موسوم کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔

ان کے طریقۂ کار کی دوسری صورت چند ایسی نظموں میں ابھرتی ہے، جو خالص شاعری کے زمرے میں آتی ہیں۔ ان میں حقیقت حسن، انسان، ایک شام، سیر فلک، تنہائی، شعاعِ آفتاب، لالۂ صحرا، ستارے کا پیغام، جدائی، پرواز، نسیم و شبنم اور ہمہ قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں بالعموم محرک ہی معروض بن جاتا ہے، دیگر تجربے کا بدل بن جاتا ہے۔ نظم ایک وحدت پذیر تجربے سے نمود کرتی ہے اور موضوعیت شعری کیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔ ان نظموں میں مؤثر تخلیقی عمل کے دوران نثری اجزا، جن میں ان کے خیالات بھی شامل ہیں، کا اخراج ہو گیا ہے۔ اور استعاراتی پیکر تراشی کارفرما ہے۔ یہ گویا تجربے اور ساخت کا مکمل انجذابی عمل ہے، جو نظم کی خالص ہیئت پر منتج ہوا ہے۔ ایسی نظمیں نسبتاً مختصر ہیں، تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ اقبال مختصر نظموں میں زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں؟ پو کے خیال میں طویل نظم اجتماعِ ضدین کے مترادف ہے، لیکن کولرج کی کبلا خان اور میمر جہازی اور ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ سے اس کے خیال کا استرداد ہوتا ہے۔ مزید برآں، اگر مختصر نظم کو بجلی کے کوندے سے مشابہ کیا جائے تو طویل نظم کو برق کے رہ رہ کر چمکنے سے مشابہ کرنے میں کیا مضائقہ ہے؟ اور دونوں منظر ناموں کی سحر کاری اپنی اپنی جگہ پر ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اقبال نے بیسیوں دیگر مختصر نظمیں بشمول قطعات جو مختصر نظمیں ہی ہیں، لکھی ہیں، لیکن وہ سب کی سب شعری اہمیت سے عاری ہیں۔ مقالے کی تمہید میں پیش کردہ مقدمے

کے تعلق سے یہ کہنا ضروری ہے۔ کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ساختیاتی اعتبار سے ان میں بعض معنی خیز ترمیمات بھی کی ہیں۔ چنانچہ تصویر درد اور انسان میں بندوں کی ترتیب، رات اور شاعر میں بندوں کی ترتیب اور بحر کی تفریق، سیر فلک اور شمع و شاعر میں غزل اور مثنوی کے ہیئتی تفاعل کو روا رکھا ہے، اس نوع کی ہیئتی ترمیمات کے لئے نادر کاکوری نے مثال قائم کی تھی۔ اقبال نے اسے مزید مستحکم کیا۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ایک ایسے لسانی نظام کی تشکیل کی ہے، جو غیر معمولی انفرادیت سے متصف ہے، یہ لفظ و پیکر کا ایک ایسا تخلیقی برتاؤ ہے، جو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کا پتہ دیتا ہے اور بلاشبہ اقبال کے لسانی شعور نے ان کی نظموں کے ساختیاتی نظام کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے۔

معاصر نظم کا علامتی کردار

گزشتہ دو دہوں میں کئی اہم نظم نگار سامنے آئے ہیں اور انہوں نے نظم کے فکری اور فنی امکانات کی خاطر خواہ توسیع کی ہے، ان کی نمایندہ نظمیں کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے یقیناً اس قابل ہیں کہ انہیں ایک نئے تخلیقی دور کی علامت قرار دیا جائے، موجودہ برق رفتار زمانے میں فکری اور ادبی رویوں کی شناخت اور قدر سنجی کے لیے دو دہوں کا زمانہ کم نہیں ہے، اس لئے یہ کہنا کہ معاصر اردو نظم ابھی تجرباتی منزل سے گزر رہی ہے اور تحسین و تنقید کی متحمل نہیں ہو سکتی، زمانہ ناشناسی اور لاعلمی کا مظاہرہ کرنے کے مترادف ہے، اطمینان کی بات یہ ہے کہ معاصر شعر و ادب کی پرکھ کے لئے اب نیا تنقیدی شعور پختہ ہو چکا ہے، اور تخلیقی ادب کے دوش بدوش سرگرم سفر ہے۔

معاصر نظم کی ایک امتیازی اور بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ موضوعی اعتبار سے زمان و مکاں کی حد بندیوں کی شکست کر کے، عالمگیر انسانی صورتِ حال کا سامنا کرنے کی قوت پیدا کر چکی ہے، فکر و خیال کی کائنات گیری کا یہ رجحان اسے فنی سطح پر وضاحت، تکرار، طوالت اور بیانیہ کے غیر ضروری اور غیر شعری عناصر سے پاک و صاف کرنے، اور ارتکاز، تہہ داری اور ابہام کی ناگزیریت کا احساس دلا رہا ہے، یہ ایک نئی، بسیار شیوہ اور صبر آزما شعری صورتِ حال ہے، جس سے نئے شعرا متصادم ہیں، اس کا ایک ضمنی افادی پہلو یہ ہے کہ اس شعری تصادم کے نتیجے میں کئی صدیوں کے بعد شاعر اور متشاعر کے فرق کو سمجھنے میں آسانی ہو گئی ہے، یہی وجہ

ہے کہ آج کل مشاعرہ باز شعراء اور تخلیقی شعراء دو الگ الگ خانوں میں بٹ گئے ہیں۔ تخلیقی شعراء کو اپنی شعری منزل سے ہمکنار ہونے کے لئے پل صراط سے گزرنا پڑتا ہے۔ یعنی معاصر حالات میں اپنے وجود کی تخلیقی باز آفرینی کا عمل محض لفظ آرائی، خطابت یا قافیہ سازی سے ممکن نہیں بلکہ شاعر کو متشدد حسیت کے نازک لمحات میں رگ وپے سے لہو کی کشید کرنا پڑتی ہے اور یہی لہو شعری تخلیق میں جاری و ساری ہوتا ہے اور اسے ایک تابناک، منفرد اور خود مختار وجود دے کر حرکی اور توانا بناتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو بنیادی طور پر یہ عمل علامت کاری کا عمل ہے۔ علامتی اسلوب کوئی ایسا ڈھلا ڈھلایا فنی قالب نہیں (جیسا کہ کچھ لوگ سمجھتے ہیں) جس میں شعری تجربے کو زور زبردستی سے ڈھالا جاتا ہے بلکہ یہ خود شعری تخلیق ہے۔ علامت اور تخلیق میں خطِ امتیاز کھینچنا جسم و جان کو الگ الگ کرکے دیکھنے کے مترادف ہے۔ غالب کا علامتی نظام ایسی ہی مربوط شعری صورتِ حال کا زائیدہ ہے۔ انہوں نے موم، سایہ، دھواں، دشت، زنبِ شرر، آئینہ، وادی، چراغاں، رہگذر، برق، آتش اور انجمن جیسے علامتی الفاظ کو تجربات کی تشکیل و ترسیل کے لئے ارادی سعی یا میکانکی انداز سے نہیں برتا ہے، بلکہ یہ الفاظ لاشعوری کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں اور اپنے سیاق و سباق میں ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں، جو خود ان کی بالیدگی پر دال ہے۔ اور ان کی طلسم کاری کی تعبیر ہے۔ معاصر نظم نگاروں نے بھی روایتی اور مانوس علامتوں کے بجائے شخصی یا تخلیقی علامتیں استعمال کی ہیں، علامت کا ایسا شخصی برتاو و قاری کے لئے معاصر نظم کے ابہام یا مشکل پسندی کا ایک بڑا سبب ہو سکتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ نظم میں استعمال ہونے والی علامتیں پوری نظم کے منظر نامے سے مربوط ہو کر ہی اپنی معنوی تہہ داری کا راز منکشف کرتی ہیں، کمار پاشی کی نظم "الف کی خودکشی پر چند سطریں" کا آغاز اس بند سے ہوتا ہے :-

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہسکی اور سگریٹ کی بو میں ڈوبا تھا
الف رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ مبہم مبہم لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا
الف زندہ

ج، ہنستی

سارے بے ہتھیار

اس بند میں سایۂ زہر، منظر، بھوت بسیرا اور الف اور ج کے علامتی کردار نظم کے بقیہ بندوں کی طلسمی اور خوابناک کیفیت سے مربوط ہو کر اپنی تہہ داری اور قوت کا احساس دلاتے ہیں۔

ساحر نظم کی اِسی جبلی INHERENT علامتی کردار نے اس کے مخصوص تخلیقی وجود کی ضمانت فراہم کی ہے اور اسے اردو نظم کے تاریخی ارتقاء میں ایک منفرد اور وقیع حیثیت عطا کی ہے۔ علامت نگاری کی خلقی ماہیت کی تفہیم کے لئے اس کی نفسیاتی بنیادوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ موجودہ دور میں نفسیاتی تحقیقات نے یہ بات ثابت کی ہے کہ انسانی فکر و عمل کی تشکیل میں نفسیاتی محرکات کو بڑا دخل رہتا ہے۔ نتیجے میں انسان کی سوچ اور اس کا ظاہری برتاؤ محض فوری نوعیت کے حالات کا پابند یا پیدا کردہ نہیں، بلکہ عمیق تر نفسیاتی عوامل کا مرہونِ منت بھی ہوتا ہے۔ فنکار کو جو چیز عام لوگوں سے مختلف بناتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کی فطرت میں تاثر پذیری اور تفکر کا مادہ بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اس لئے اپنے عہد کے حالات و واقعات سے اس کا ذہنی اور جذباتی اعتبار سے شدید طور پر متاثر ہونا قابلِ فہم ہے۔ نتیجے میں اس کے تجربات میں پھیلاؤ، انتشار اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور یہیں سے عملِ تخلیق کے تعلق سے اسکی جگر کاوی کا آغاز ہوتا ہے۔ تجربہ سیدھا سیدھا اور یک سطحی ہو تو قدیم گیت کی صنف کی طرح، اسے سادہ اور آسان لفظوں میں بیان کرنا مشکل نہیں۔ اس کے برعکس اگر تجربے میں شدت اور پیچیدگی ہو تو گیت کی سادہ اور عام فہم لسانی تشکیل بے معنی ہو گی کیونکہ تجربے اور اظہار کا باطنی رشتہ مسلم ہے۔ شاعر کو لامحالہ اپنی شخصیت میں اٹھنے والی بیتابی اور آتشیں لہروں کو قید کرنے کے لئے لفظوں کی علامتی قوت سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ کام جتنا شعوری ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری ہے۔ شعوری سطح پر شاعر علامتی لفظ کی تلاش و یافت کیلئے خوب ریاضت سے کام لیتا ہے اور روزمرہ سے لے کر تاریخ، اساطیر، مذہب، ریاضی اور فطرت سے علامتوں کا انتخاب کرتا ہے، لیکن اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ خالص شعری تجربہ داخلی سطح پر سایہ آلود فضاؤں میں کوندے کی طرح لپکتا ہے اور شاعر کوندے کی اسی لپک کو قاری کے لئے قابلِ شناخت بناتا ہے۔ اس

مقصد کے حصول کے لئے شاعر کو روایتی، مروّجہ یا کتابی علامتوں سے صرف نظر کر کے خالصتاً "شخصی" علامتوں سے کام لینا پڑتا ہے، جو الہامی طور پر نازل ہوتی ہیں، مثال کے طور پر وزیر آغا کے یہاں ایلیٹ اور کامو کی طرح بوڑھاپے اور موت کی غارتگری کا احساس ایک کابوسی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس پیچیدہ کیفیت کو وہ کہرا دھول، ریت، پتھر اور کف کی علامتوں کے ذریعے ابھارتے ہیں۔ سفید کہرے میں ڈھل رہا ہوں۔

تجربے کی علامتی صورت گری کے لئے لفظوں میں منطقی ربط کا اخراج

لہجکی غیر مانوسیت، آہنگ کی ناہمواری، ہیئت کی شکست اور متضاد پیکروں کا اجتماع ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ شعر کی ایک نئی تشکیل ہے جس کا ہیئتی جواز، شاعر کی نئی شعری حسیت فراہم کرتی ہے۔ اس لئے معاصر جمالیاتی معیار جو روایت پر استوار ہوتے ہیں، کے لرزہ براندام ہونے کے خدشات کو رد نہیں کیا جا سکتا۔ غالبؔ نے یہی کام انجام دیا، اور ان کے معاصرین ان کے کلام کی غرابت اور مشکل پسندی کی دہائی دیتے رہے۔ معاصر نظم نگاروں میں افتخار جالبؔ اور عادل منصوری نے ہیئت شکنی کر کے روایتی ذہن کو پریشانی اور حیرت میں ڈال دیا ہے۔ ملاحظہ ہو، افتخار جالبؔ کی طویل نظم "برہنہ خوں گرم اسم اثبات" کا ایک بند:

خیال گرچہ یہی تھا، فرصت نہ مل سکے گی۔
ترنگ بے رنگ رسم کہنہ تماش بے سود
لا منتظر کی الاالہ: خروش
تجلی، ہماری تخمیس کا بہانہ
ہوا تو کیا، آخرش شکست انا کا خطرہ
نہیں ہٹے گا

تجربے اور علامت کے ناگزیر تعلق کو ذہن میں رکھتے ہوئے موجودہ بحرانی دور میں علامتی پیکر تراشی کے حاوی رجحان کی جوازیت سمجھ میں آتی ہے۔ موجودہ دور کے میکانکی اور صنعتی پھیلاؤ نے مشرق و مغرب میں (کچھ کمی بیشی کے ساتھ) ایک ایسی حیرتناک، ہولناک اور بحرانی صورت حال پیدا کی ہے، جس کی نظیر تاریخ میں نہیں ملتی۔ تاریخ میں پہلے بھی تبدیلیاں آتی رہی ہیں، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ انسانی تاریخ تبدیلی ہی کا مسلسل عمل ہے اور انسان کو ہر نئی تبدیلی کے ساتھ نئے ذہنی

حالات کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ لیکن موجودہ صدی کی تبدیلیاں انقلابی اور بحرانی نوعیت کی ہیں منطقی، تعمیری اور تشکیلی نوعیت کی نہیں۔ نیا ذہن روایت سے ذہنی انحراف کے نتیجے میں مشوش اور پراگندہ حال ہے، لازمی طور پر نئے شاعر کو سیال نئے جوڑ اور متضاد (AMBIVALENT) تجربات کا سامنا ہے اور ان کو گرفت میں لانے کے لئے علامتی اظہار کی ضرورت ناگزیر ہے۔ میراجی کو مل نے نئی آگہی کے مختلف پہلوؤں مثلاً شکست روابط (دل سادہ) جنسی انتشار (جگ) نفسیاتی الجھن (ناگزیر سمندر) قدروں کی بے حرمتی (آخری مسافر) آزاد پسندی (خاکے اور رنگ) کاروباریت (نائٹ ٹرین) اور عدم معنویت (حلقۂ آزار) کا بلیغ اظہار کیا ہے۔ اسی طرح دیگر معاصر نظم نگاروں نے عصری حسیت کے مختلف ابعاد کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔

فرائیڈ نے اس نکتے کی صراحت کی ہے کہ فن کار اپنی تشنۂ تکمیل آرزوں (جو بنیادی جبلتوں کی زائیدہ ہوتی ہیں) کی تکمیل کے لئے بے چین رہتا ہے۔ یہ آرزوئیں لاشعور کی نچلی سطح سے شعوری سطح پر آنے کی جدوجہد کرتی ہیں اور آخر کار اپنا روپ بدل کر آرٹ کی علامتی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں گویا آرٹ کا نفسیاتی کردار بنیادی طور پر علامتی وار دولبت پر انحصار رکھتا ہے۔ یونگ نے آرٹ کے علامتی امکانات کی مزید توضیح کی ہے، اس کے نزدیک فنکار اپنے لاشعور کے تاریک سمندر کی غواصی کرتا ہے اور نسلی اور انسانی تجربات کے درِ شہوار نکالتا ہے۔ گویا روزِ ازل سے جو تجربات وحادثات اس خراب آباد میں انسان کا مقدر بنے ہوئے ہیں وہ وقت گزرنے کے باوجود لاشعور میں حسی پیکروں کی صورت میں خوابیدہ یا بیدار رہتے ہیں اور نسل بعد نسل لوگوں کو منتقل ہوتے رہتے ہیں یہاں تک کہ کوئی دیدہ ور شاعر اپنے اندرون کی سیاحت کر کے ان کی شناخت کرتا ہے اور پھر "لعل بدخشاں کے ڈھیر" ہماری آنکھوں کو چکا چوند کرتے ہیں، کولرج کی کبلا خاں اور غالب کا دیوان اس کی درخشندہ مثالیں ہیں۔ کولرج اور غالب کا زمانہ تو انیسویں صدی کا تھا اور یہ بیسویں صدی ہے جس میں دنیا ناقابلِ شناخت حد تک بدل چکی ہے۔ نتیجتاً شاعر کے نفسیاتی لاحاصل ہونے کے امکانات قوی تر ہو گئے ہیں۔ نیا فن کار خارجیت سے مراجعت کر کے داخلیت کی طرف محو سفر ہے، اس لئے کہ نئی میکانکی اور صنعتی تہذیب نے اسے ہجوم میں تنہا، بے چہرہ اور اجنبی بنا دیا ہے، دوسرے اس لئے کہ اس کے ذہن میں پہلے سے زیادہ کائناتی پھیلاؤ آگیا ہے، وہ حیات و کائنات کی پُراسراریت کی قدیم فلسفیانہ توضیحات کے کھوکھلے پن سے آگاہ ہو چکا ہے، اور وہ وجودی مفکروں مثلاً کامیو اور

سائنس کی طرح بے کراں اور بنجر خلا میں اپنے بے مایہ فنا پذیر اور بے معنی وجود کی آگہی کی دہشت ناکی کا سامنا کرنے پر مجبور ہے دوسری اہم بات یہ ہے کہ تخلیق کے متشدد لمحوں میں اور خصوصاً معاصر بحرانی حالات کے تناظر میں فن کار کی شعور اور لاشعور کی حد فاصل بے معنی ہو جاتی ہے اور وہ ایک اجنبی، حیرت ناک، تھر تھراتی نورانی حقیقت سے متصادم ہوتا ہے، داخلی جذبے سے معروضی حقیقت کا خلط ملط یا گڈمڈ ہونا ہی میر سے ایسا شعر کہلواتا ہے۔

آنکھ ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر　　　منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

مشہور فرانسیسی شاعر GERARD DE NEVEL نے کہا ہے کہ عارضہ جنون کے خواب اور معروضی حقیقت میں تفریق کرنا دشوار ہے، اسی لئے اسے دیواروں میں بند آنکھیں جاگتی ہوئی نظر آتی تھیں۔ جدید طبیعیات نے بھی اس بات کی توثیق کی ہے کہ خارج اور داخل دو لطیف خورد بینی برقی لہروں کے پیہم ارتعاشات سے عبارت ہیں، اس لئے فنکارانہ تجربے کا سیال اور لمحہ بہ لمحہ متغیر اور مرتعش ہونا ناگزیر ہے، اس صورت میں لفظ کا تخلیقی رول اسی وقت بامعنی بن جاتا ہے جب وہ روزمرہ کے روایتی اور بدیہی مفہوم سے قطع نظر کرکے، اپنے انسلاکاتی امکانات کو زندہ کرے، اور یہ اس کی علامتی قوت کی بحالی کے بغیر ممکن نہیں۔ تخلیق کا ہر سیمابی لمحہ اپنا رنگ و آہنگ رکھتا ہے اور گزشتہ لمحے سے قطعی مختلف ہوتا ہے، اس لئے اس کی تخلیقی نمود کے لئے لامحالہ ایک اشارتی یا طلسماتی زبان کو خلق کرنا پڑتا ہے، یہ زبان شعر کو موسیقی کے قریب کرتی ہے۔ جس میں آواز کو دیکھا اور رنگ کو سنا جا سکتا ہے۔ اردو میں علامتی فکر کو جدید دور سے ہی مختص (حالانکہ یہ اس کی بنیادی پہچان ہے) نہیں کیا گیا، پرانے زمانے میں بھی شعر میں علامت نگاری کے وافر اور عمدہ نمونے موجود ہیں۔ غزل بنیادی طور پر علامتی صنف رہی ہے اور میر اور غالب کی غزلوں کے علامتی اشعار گرانقدر اور قابل فخر ادبی ورثہ ہیں، لیکن غالب کے بعد غزل کی علامتیت کلیشے میں بدل گئی اور اس کے تخلیقی امکانات محدود ہو گئے۔ ساغر، میخانہ، ساقی اور گلشن، صیاد اور قفس کے علامتی الفاظ کثرتِ استعمال سے بے معنی اور ازکار رفتہ ہو گئے۔ اقبال اور فیض نے انہیں نئے تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی مفاہیم پہنانے کی کوشش کی، جو بے نتیجہ ثابت ہوئی۔ نئے دور کے طلوع ہونے پر ضرورت اس بات کی تھی کہ اردو کے شعری ذخیرہ الفاظ کی چھان پھٹک کی جائے۔

اور پھر نئی ضروریات کے تحت لفظ و پیکر کی علامتی قوت کا استعمال کیا جائے اور ساتھ ہی روایتی اور سکہ بند لفظیات کو مسترد کر کے وحشی اَن چھوئے اور ٹکسال باہر لفظوں کی حرمت کو بحال کیا جائے، یہ کام میانہ سطح پر میرا جی کے بعد اختر الایمان نے سبزۂ بیگانہ جیسی نظموں میں انجام دیا۔ سبزۂ بیگانہ نئے اور بظاہر غیر شاعرانہ الفاظ سے فنکارانہ کام لینے کی نمایندہ مثال فراہم کرتی ہے، حالانکہ یہ علامتی پیوستگی سے عاری ہے، اس لئے ناچار اختر الایمان سے آگے ۱۹۵۵ء کے بعد آنے والے شعرا کی جانب نگاہ اٹھتی ہے جنہوں نے وقت کی اس ضرورت کی بخوبی محسوس کیا۔

فرانسیسی میں ۱۸۸۰ء کے بعد علامت نگاری پارناسی شاعری کی ہیئت پرستی اور خارجیت کے خلاف ردِ عمل کی صورت میں نمودار ہوئی۔ اور بودلیر، ورلین، میلارمے، اور رین بو اس کے علمبردار بن گئے ان شعرا نے تجربات کی طلسم کاری کو گرفت میں لانے کے لئے عقلیت اور معروضیت کے بجائے علامتی اور پیکری اسلوب سے کام لیا۔ انگریزی میں انیسویں صدی کے وسط میں رومانی شعر مثلاً ورڈس ورتھ اور کولرج نے کلاسیکی لفظیات کے خلاف ردِ عمل کے طور پر لسانی توسیع کی طرف توجہ کی۔ موجودہ صدی میں ۱۹۱۰ء کے بعد وکٹورین شاعری کی بے رنگ خارجیت اور وضعداری کے خلاف ایلیٹ، ایڈتھ سٹویل اور ڈلن تھامس نے بغاوت کی، اور داخلی اور اسراری طرزِ اظہار کو فروغ دیا۔ اور بقول ولیم یارک ٹنڈل بودلیر سے سرریلزم تک علامتی روایت نے ہمارے عہد کی بیشتر سب سے بڑی شاعری پیدا کی، ایلیٹ کی نظم "ویسٹ لینڈ" قاری کو انوکھے، حیرت خیز اور پیچیدہ تجربوں کے ایک غیر حقیقی شہر میں پہنچا دیتی ہے جہاں "ظالم اپریل کے ساتھ "راحت بخش سرما" ہاف گارڈن میں دھوپ، پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے دو بچے "نیپلز میں ایک عشرت گاہ، سنلی لڑکی، مادام اور اس کا رکام" جیسے متنوع، متضاد اور شکستہ پیکروں کا ہجوم ایک علامتی سلسلہ بن جاتا ہے۔ اردو میں افتخار جالب کی قدیم بنجر اسکی نمایندہ مثال ہے۔ علامتی پیکر تراشی کا یہ رجحان جدید فکشن میں بھی موجود ہے۔ جیمز جوئس کا ناول یولیسز، ڈیڈالس اور بلوم کے کرداروں کے اردگرد ایسے علامتی اور طلسمی واقعات کا تانا بانا بنتا ہے کہ خارج اور داخل کی سرحدیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں، اور خواب کو حقیقت سے الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔

موجودہ صدی میں اقبال پہلے شاعر ہیں، جنھوں نے بادہ و ساغر جیسی روایتی علامتوں کو نئے معانی سے آشنا کرانے کے ساتھ ساتھ چند نئی علامتیں مثلاً قلندر، فقر، شاہین، خیمہ، مردِ کامل اور آتش نمرود کو استعمال کیا۔ اور ذوق و شوق اور لالۂ صحرا جیسی تخلیقی نظمیں لکھیں، لیکن ان کے یہاں بحیثیت مجموعی ایک ایسا علامتی نظام ترتیب پاتا ہے، جو قطعیت، استدلال اور روایت پر استوار کیا گیا ہے اور پیکریت کے وحشی پن اور ٹھوس پن سے عاری ہونے کی بنا پر اسراریت سے محروم ہے۔ نتیجے میں قاری عملِ تخلیق میں شرکت کی مسرت اور حیرت کو محسوس نہیں کرتا کیونکہ اسے اقبال کے فلسفیانہ افکار کو (اشارتی بھیس بدلنے کے باوجود) پہچاننے میں کوئی دشواری محسوس نہیں ہوتی۔ راشدؔ اور میراجیؔ نے بھی اشارتی اسلوب سے کام لے کر اپنے عہد کی بے رنگی، گھٹن اور ویرانی کی مصوری کی ہے۔ راشدؔ نے "سبا ویراں" میں سلیمان، سبا اور طیور کی علامتوں کی مدد سے ذہنی مایوسی اور ویرانی کو ابھارا ہے لیکن یہ علامتیں تمثیلی سطح پر اتر جاتی ہیں۔ میراجیؔ فرانسیسی علامت پسندوں مثلاً میلارمے سے متعارف تھے انہوں نے پہلی بار لاشعوری تحریکات کے تحت نظم نگاری کی اور اپنے تجربوں کو علامتی انداز میں برتنے کی کوشش کی لیکن ان کی نظمیں علامت نگاری کے اصولوں کا احترام کرنے کے بجائے پیکریت کے متنوع رنگوں کا احساس دلاتی ہیں۔ بعد کی اڑان میں شبِ وصل کے جذباتی طوفان کو اندھا طوفان، فاختہ کوا اور لوح وغیرہ کی علامتوں میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے لیکن نظم معمائی ہو کر رہ گئی ہے۔

اس پس منظر میں جب ہم معاصر نظم نگاروں مثلاً عمیق حنفیؔ، بلراج کومل، فاروقی، قاضی سلیم ندا فاضلی، وزیر آغا، کمار پاشی، شہریار، محمد علوی، باقر مہدی، بشر نواز، مخمور سعیدی، عزیز قیسی، زاہدہ زیدی، مظہر امام، مغنی تبسم، راج نرائن راز، شہاب جعفری، عادل منصوری، افتخار جالب، عتیق اللہ، ساقی، ممکنت وحید اختر اور احمد ہمیش کی نظموں پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو مجموعی طور پر ان کی نظمیں اپنے علامتی کردار سے طمانیت بخش احساس سے آشنا کرتی ہیں۔ نئی نظم کی ایک اہم خصوصیت جو اسے ماقبل کے ادوار کی نظموں سے مختلف بناتی ہے، یہ ہے کہ یہ شاعر کے مشاہدے یا تجربے کو بیان کرنے کے بجائے اس کی شخصیت کی گہرائیوں سے ایک تکمیل یافتہ اور خود مختار اکائی کی صورت میں اگتی ہے، اور خارج کے

انتشار، بے ربطی اور عدم توازن سے پاک وصاف ہو کر ایک ترکیبی علامتی صورت اختیار کرتی ہے۔ اس نو دریافت شدہ حقیقت کا خارجی حقیقت سے کوئی رشتہ باقی نہیں رہتا یعنی تجربے کے تخلیقی عمل میں صرف وہی عناصر برقرار رہتے ہیں۔ جو اس کے جزو بدن ہیں اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر زر سیال میں کھوٹ کی طرح الگ ہو جاتے ہیں۔ گویا فن داخلی طور پر بالیدگی اور نمو حاصل کرتا ہے۔ بقول ایٹس "فنکار اپنے ذہن کی گہرائیوں میں کسی واردات کو محسوس کرتا ہے اور اسے ہماری حسیات کے لئے حتی الامکان مرئی اور طاقت ور بنانا چاہتا ہے۔" نئی نظم کے اس عینی انقلاب کا راز اس کی علامت پسندی میں پوشیدہ ہے۔ علامتی نظم تجربے کا اثبات و بیان کرنے کے بجائے صرف اسکا اشارہ کرتی ہے۔ ہر لفظ اشارتی شدت سے نوک مژہ پر حرف اغال کا کام کرتا ہے۔ اڈمنڈ ولسن نے لکھا ہے "ہمارے الفاظ خود ہی مخصوص علامتیں ہوتے ہیں اور علامت نگاروں کی واحد ایج یہ تھی کہ انہوں نے لوگوں کو الفاظ کی اصلی ماہیت اور تفاعل کی یاد دہانی کی"۔ الفاظ کی علامتی معنویت کا شعور اردو میں میرا اور غالب کے بعد پہلی بار معاصر نظم نگاروں کے یہاں بھرپور انداز میں ملتا ہے۔ اقبال ایک طاقت ور شخصیت کے مالک ضرور ہیں۔ لیکن ان سے زیادہ طاقت ور ان کے الفاظ ہیں۔ جنہیں وہ مکمل طور پر قابو میں نہ لاسکے۔ جوش کا المیہ یہ ہے کہ ایک وسیع ذخیرۂ الفاظ پر قادر ہونے کے باوجود وہ اس کے انسلاکاتی امکانات کو دریافت نہ کر سکے۔ سردار جعفری لفظوں کی رنگینی، جوش اور بلند آہنگی کو جگانے کے باوجود متعین مفاہیم پر قانع ہے۔ ایلیٹ نے صحیح کہا ہے کہ بڑا ادب علامتوں سے تخلیق ہوتا ہے مشاہدات اور اعداد و شمار سے نہیں۔ میرا خیال ہے کہ معاصر اردو نظم کی خوش بختی یہ ہے کہ شعرا لفظ شناسی کی صلاحیت کا مظاہرہ کر رہے ہیں، اور نظم کو لفاظی سے پاک کرنے کا رجحان حاوی ہے۔ ایک اور اطمینان بخش پہلو یہ ہے کہ نظم معنی کی نفی پر اصرار کرنے لگی ہے اور تخلیقی خود آگہی کی بلندیوں کو چھو رہی ہے۔ میکلیش نے درست کہا ہے:۔

A POEM SHOULD NOT MEAN BUT BE

یعنی نظم کو معنی سے گرانبار نہیں ہونا چاہیئے اس کے وجود کا جواز صرف اس کی تخلیقی قوت ہے جو علامتی روپ دھارتی ہے اور ایک آفریدہ اور زندہ تجربے کا احساس دلاتی ہے جس کے غیر متعین مفاہیم ہو سکتے ہیں۔ نظم کی اس تخلیقی خود آگہی کا احساس معاصر عہد میں خلیل الرحمان اعظمی، خورشید الاسلام، بلراج کومل

منیر نیازی، منیب الرحمان، عزیز قیسی اور عتیق حنفی نے پیدا کیا ہے۔ ان کے بعد کئی ایسی نظمیں لکھی گئیں، جو تخلیقی جوہر کی حامل ہیں۔ ان میں باریت اور درد (باقر مہدی) دسمبر کی آواز (بلراج کومل) انتاد (شہریار) آنے والے مصنفین کے نام (بشر نواز) کون (محمد علوی) بلاوا (مخمور سعیدی) عرفان (راج نراین راز) تخریب کے بعد (زاہدہ زیدی) کوہ ندا (وزیر آغا) خاموشی کا شہر (انیس ناگی) مراجعت (کمار پاشی) پیش آمدم (شمس الرحمان فاروقی) وائرس (قاضی سلیم) نیک دل لڑکیو (عباس اطہر) آئینہ خانہ کے قیدی سے (عتیق حنفی) کچی دیواریں (ندا فاضلی) نفیس لا مرکزیت اظہار (افتخار جالب) نوحہ (ساقی فاروقی) منفعل جسم پہ...... (عادل منصوری) مکان خالی ہے (عزیز قیسی) اکھڑتے خیموں کا درد (مظہر امام) رشتۂ مشعی تبسم) اور شب چراغ (محمود ایاز) سائے (منیر نیازی) قابل ذکر ہے۔

محولہ بالا نظموں کے تجزیہ و توضیح کا یہ موقع نہیں، تاہم ان نظموں کے مطالعے سے معاصر نظم میں علامتی ہیئت کی دو واضح شکلیں نظر آتی ہیں، ایک شکل وہ ہے جو فنی تناظر میں روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ اس کی گہری تبدیلی کا احساس دلاتی ہے، اس کی نمایندگی وزیر آغا، شمس الرحمان فاروقی، شہریار کمار پاشی اور دوسرے شعرا کرتے ہیں، ان کی نظموں میں کلاسیکی رچاؤ، توازن اور تکمیل کے ساتھ ساتھ روایت پرستی کے انہدام کا رویہ موجود ہے۔ دوسری شکل ایسے شعرا کے یہاں ابھرتی ہے جو روایت شکنی پر اصرار کرتے ہیں۔ ان میں افتخار جالب، عادل منصوری، باقر مہدی، عتیق حنفی اور دوسرے شامل ہیں، ان کی نظموں میں متضاد علامتی پیکروں کا اجتماع اور ہر پیکر کے انفرادی وجود پر اصرار روایتی ہیئت سے انحراف پر دال ہے۔ شاعری الفاظ کو نثری سطح سے اوپر اٹھانے کے لئے لسانی توڑ پھوڑ سے بھی کام لیتا ہے۔ وہ منطقی ربط و تسلسل کا منکر ہے، وہ رنگوں، آوازوں، پیکروں، آہنگ، لہجے، موسیقانہ عنصر، بحر، قافیہ اور منظر بندی کے الٹ پھیر سے ایک نئے طلسمی ماحول کی تخلیق کرتا ہے اور نظم ایک زندہ اور خود مکتفی ہیئت اجتماعی ORGANISM بن جاتی ہے، جو خارجی نہیں، بلکہ داخلی استشہاد کی مرہون ہوتی ہے شاعر الفاظ میں رد و بدل، قواعد سے انحراف، شکل سازی اور آوازوں کو گڈمڈ کرنے سے بھی احتراز نہیں کرتا ہے ہیئت شکنی کے اس رویے کے ساتھ ساتھ نظم نگاری کا وہ تعمیری رجحان بھی کام کر رہا ہے۔

جو گزشتہ صدی میں آزاد اور حالی کے بعد موجودہ صدی میں اقبال کی قائم کردہ شعری روایت سے ہم رشتہ ہے۔ اس کی رو سے شعرا توضیحی انداز، معنی پسندی اور منطقی تسلسل پر زور دیتے ہیں چنانچہ سردار جعفری جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، شمیم کرہانی، جگن ناتھ آزاد، فضا ابن فیضی، اعجاز صدیقی، نازش پرتاپ گڑھی، حرمت الاکرام اور دوسرے شعراء کے یہاں یہ رویہ موجود ہے۔

آخر میں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ نیا شاعر داخلی وجود کی سیاحت کی طرف مائل ہے، وہ قاری کو اجنبی اور نادیدہ جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ شہریار اور فاروقی کے یہاں یہ عمل نمایاں ہے، وہ ٹیس کی طرح ذہن کی حدوں کو پھلانگ کر لاشعور کی تاریک وسعتوں میں علامتوں کی تلاش کرتے ہیں، ہر نئی علامت ایک نئے جہانِ طلسم کا دروازہ وا کرتی ہے۔ CASSIRER نے LANGUAGE MYTH میں لکھا ہے کہ علامت کسی خارجی یا داخلی حقیقت کا پہلو نہیں، بلکہ خود حقیقت ہے، ہم (علامت کے ذریعے) پیکر اور معروض اور نام اور شے میں شناخت کا رشتہ اور مکمل تطابق دریافت کرتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ روزمرہ کی گرد و پیش کی زندگی طلسم رنگ و نوا سے خالی ہے، شاعر کی چشم ہر رنگ میں وارفتہ ہے۔ محمد علوی، بمل کرشن اشک کرشن موہن اور بلراج کومل جیسے شعرا خارجی حقیقت کے نادر اور حیرت زا پہلوؤں کی پیکر تراشی کرتے ہیں۔ بودلیر نے کہا ہے۔ "روح کی بعض فوق فطری کیفیات میں زندگی کا عمق روزمرہ کے عام واقعات میں نظر آتا ہے، عام زندگی اس وقت علامت کا درجہ حاصل کرتی ہے۔"

جدید اردو شاعری میں طنز و مزاح

موجودہ صدی میں اردو شاعری میں بالعموم طنز و مزاح کے ایک عام، سہل اور سطحی اسلوب کو روا رکھا گیا یعنی گرد و پیش کی زندگی میں، حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ، جو الجھنیں، تضادات اور ادیچ پیچ پیدا ہوتی گئی، اس کو مبالغے کے ساتھ مزاحیہ انداز میں اُبھارنے کی کوشش کی گئی اور خندہ آوری کا ذریعہ بنایا گیا۔ شعرا اکثر و بیشتر سماجی، سیاسی اور اخلاقی خرابیوں اور بدعتوں کی مسخ شدہ صورت پیش کرتے رہے۔ اقبال کے بعد شاد عارفی، مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خان، سید محمد جعفری، فرقت کاکوری، دلاور فگار، واہی برق آشیانوی اور قاضی غلام محمد جیسے شعرا آئے۔ وہ اپنے عقیدوں اور نظریوں کے مطابق، بدوضع بے ڈول اور غیر متناسب واقعات اور کرداروں کو طنز و مزاح کا نشانہ بناتے رہے۔ ان شعرا نے عام طور پر اکبر الہ آبادی کی طنزیہ روایت کی توسیع کا کام کیا ہے۔ اسی روایت کے مطابق شاعر زندگی کے کسی واقعے یا کردار سے ذہنی یا جذباتی عدم مطابقت کی بنا پر اس کی شکل و صورت کو بگاڑتا ہے اور اس پر ہنستا ہے۔ یہ عمل زیادہ تر بات سے بات پیدا کرنے یا بات کا بتنگڑ بنانے سے تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان شعرا کا تنقیدی شعور گہرا ہے، وہ زندگی اور معاشرے کے تضادات کی آگہی رکھتے ہیں اور ان کے داخلی شخصی ردعمل کی سچائی سے انکار ممکن نہیں۔ تاہم جس طریقے سے یہ

شعرا اپنے مشاہدات اور تجربات کو کسی نظم میں شروع سے آخر تک ایک ہی رنگ میں پیش کرتے ہیں، اس سے ساری تصویر یک رنگ ہو جاتی ہے اور اس کی فنی نزاکت اور تہہ داری معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نوع کی مزاحیہ شاعری میں دو بنیادی فنی ضروریات نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ نظم پہلے سے سوچے گئے تجریدی خیال یا موضوع کو الفاظ کے قالب میں ڈھالتے سے شعوری صنعت گری کا احساس پیدا کرتی ہے، جو ایک غیر تخلیقی عمل ہے یہ طریقہ مکمل طور پر اسی تخلیقی تفاعل سے مطابقت پیدا کرتا ہے، جو انیسویں صدی میں آزاد اور حالی نے صنف نظم کو مقبول بنانے کے لئے، سنجیدہ شاعری میں برتا ہے۔ یہ پہلے سے طے کردہ سماجی موضوعات پر نظم لکھنے کا ایک شعوری طریقہ ہے۔ اس سے منظوم نثر کے انبار تو لگ گئے، لیکن اصلی شاعری آب در غربال ہو گئی۔ اس طریقے کے مطابق طنزیہ شاعر گرد و پیش کی زندگی میں کسی غیر متوازن صورت حال کا مشاہدہ کرتا ہے اور پھر ایک مخصوص شخصی ذہنی رویئے کے تحت اپنے رد عمل کا اظہار کرتا ہے، یعنی وہ ایک سوچے ہوئے خیال یا موضوع کو طنزیہ انداز میں نظماتا ہے۔ ظاہر ہے یہ شعر سازی کا میکانکی عمل ہے، دوسرے وہ تمام تر بیانیہ سے کام لیتا ہے اور پوری نظم محض باتوں کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے اس میں ارادی سعی سے صورت بگاڑنے، عیب چینی کرنے، قہقہہ لگانے یا زہرخند کرنے کے یک سطحی رد عمل کا اظہار ہوتا ہے یہ دونوں محدودیاں اس دور کی کم و بیش ساری طنزیہ شاعری میں نمایاں ہیں۔

یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اگرچہ طنزیہ شاعری سنجیدہ شاعری کے برعکس، ایک الگ اسلوب اظہار سے کام لیتی ہے، یعنی لفظوں کے در و بست سے وہ معنوی تہہ ابھاری جاتی ہے۔ جو واضح معنوی سطح کا ابطال کرتی ہے اور قاری ایک تمسخر آمیز صورت حال سے متصادم ہو کر ہنسی کی تحریک پاتا ہے۔ تاہم اس میں بھی حقیقت سے انحراف کر کے ایک تخیلی فضا کی تخلیق پر اصرار ہوتا ہے اور نظم اپنا تخلیقی جواز پیش کرتی ہے طنزیہ تخلیق کا مدعا و تقاضا یہ ہے کہ قاری کو ہنسایا جائے مگر محض تنہا ہنسانا ہی اس کا مقصد نہیں، بلکہ زندگی اور کائنات کا عرفان عطا کرنا اس کا مقصد ہے یہ مسلمہ ہے کہ طنز نگار زیادہ گہرائی اور بصیرت کے ساتھ زندگی کے حادثات اور کشاکشوں پر غور

دفکر کرتا ہے وہ ذہنی لاتعلقی کو برقرار رکھتے ہوئے رشتوں اور قدروں کی نزاکتوں کا شعور پیدا کرتا ہے۔ قدیم دور میں میرؔ اور غالبؔ کی شاعری میں طنزیہ بصیرت کی درخشاں مثالیں ملتی ہیں۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا (میرؔ)

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (غالبؔ)

میرؔ کے شعر میں شعری کردار کا پھول کے ثبات پر استفسار کرنے پر کلی کا متبسم ہونا ایک بھرپور طنزیہ صورت حال کو ابھارتا ہے۔ اسی طرح غالب کے شعر میں پرندے (شعری کردار) کا نوگرفتار قفس سے لاتعلقی سے یہ کہنا کہ کل جس گھونسلے پر بجلی گری ہے ضروری نہیں وہ اسی کا گھونسلا ہو طنزیہ اسلوب کے ایک لطیف انداز کو ابھارتا ہے۔

طنز نگار عام طور پر اپنا مواد سماجی زندگی سے حاصل کرتا ہے، سماجی زندگی کی پیچ در پیچ شکستگی، کجی، تضاد اور کشمکش اس کے احساس ظرافت کو متحرک کرتی ہے۔ وہ ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے بنیادی طور پر اسے ایک مثالیت پسند انسان کا درجہ عزیز ہوتا ہے اور وہ زندگی میں توازن حسن اور انسانیت کی قدروں کی تحسین و تمجید کرتا ہے اس مقصد کی تکمیل کے لئے وہ ان بے اعتدالیوں اور نقائص کو بے نقاب کرتا ہے جو اس کی مثالیت پسندی یا خواب پسندی کے رویے کو زک پہنچاتے ہیں، وہ مضحکہ خیز صورت حال کو خلق کرتا ہے اور مضحکہ اڑاتا ہے یہ طنز کا ایک عمومی اور سادہ طریقہ ہے جو سماجی سطح پر بالعموم انجام پذیر ہوتا ہے۔ کبھی کبھی یہ محض خوش مذاقی کے لئے یا ہنسی کے لئے برتا جاتا ہے اور خالص مزاح پر منتج ہوتا ہے اور کبھی انسانی کمزوریوں اور لوگوں کے اوٹ پٹانگ طرز عمل کو نشانہ بنانے کے لئے تکمیل کو پہنچتا ہے اور طنزیہ کردار کا حامل ہوتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کا آدمی نامہ، سید محمد جعفری کا الیسٹریکٹ آرٹ، راجہ مہدی علی خاں کی مثنوی قہر البیان یا فرقت کاکوروی کی فیملی پلاننگ اس کی مثالیں ہیں۔

طنز نگاری کی ایک دوسری سطح ہے جو زیادہ بلند ہے، یہ تجریدی طور پر مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہے۔

اور عمیق حکیمانہ بصیرت پر دلالت کرتی ہے۔ اس کی رو سے شاعر زندگی، موت، خدا اور کائنات کے ازلی اور پراسرار مسائل میں گھر جاتا ہے۔ اس کے ذہن میں متعدد سوالات گونجتے ہیں اور ان سوالوں کے جواب پانے کی سعی لاحاصل کے نتیجے میں ایک بے معنی صورتِ حال کی آگہی حاصل کرتا ہے۔ اسے اس بنیادی تضاد کا احساس گہرا ہو جاتا ہے کہ ایک طرف تو وہ آگاہی کی بلندی پر پہنچ گیا ہے، لیکن دوسری طرف اسے اس کی نارسائی کے کرب کو جھیلنا پڑتا ہے۔ شعور کی اس بیداری سے گزرتے ہوئے ایک سنجیدہ فنکار تنہائی کے درد و کرب کو محسوس کرتا ہے اور جہاں تک مزاحیہ فنکار کا تعلق ہے، وہ قہقہہ لگاتا ہے۔ یہ دونوں رویے دراصل ایک ہی کائناتی آگاہی کے مظاہر ہیں۔ حق تو یہ ہے کہ قہقہہ لگانے کا رویہ اس خود آگاہ شاعر کے گہرے ردِ عمل سے مربوط ہے جو بلند تر ذہنی سطح پر رازدار خوئے دہر ہو جاتا ہے۔ غالب کے اس شعر:

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

میں شعری کردار بڑے وثوق کے ساتھ عالم اور موجوداتِ عالم کی نفی کرتے ہوئے یہ بات بھول جاتا ہے کہ وہ خود بھی اسی عالم کا جزو لاینفک ہے اور خود اس کا وجود و عدم بھی مساوی ہے۔ اس سے ایک بڑے شاعر کی گہری طنزیہ بصیرت مترشح ہوتی ہے۔

طنزیہ شاعری، خواہ وہ سماجی شعور کا اظہار ہو یا فلسفیانہ ترفع سے متصف ہو، اصل میں شاعر کے طنزیہ رویے سے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ شاعر اس طنزیہ رویے کو قوتِ گویائی عطا کرتا ہے، وہ واحد متکلم کی صورت میں زمانے کی اونچ نیچ پر طنز کرتا ہے یا ایک فرضی کردار کے وسیلے سے لوگوں کی برائیوں کو ہدفِ ملامت بناتا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ موجودہ صدی میں مزاحیہ شاعری کا ایک بڑا حصہ شاعر کی اپنی آواز کا احساس دلاتا ہے وہ ایک مبصر یا نقاد کی طرح لوگوں کی کوتاہیوں کی نشاندہی کرتا ہے، یہ صحیح ہے کہ اس کی نکتہ چینی کا یہ راست بیانیہ انداز ہمیشہ غیر شاعرانہ نہیں ہو سکتا، بیانیہ بھی نظم کے سیاق میں ایک کلی تخیلی صورتِ حال کو خلق کر سکتا ہے اور قاری کو متاثر کر سکتا ہے لیکن اردو کی موجودہ صدی کی مزاحیہ طنزیہ شاعری میں یہ ممکن نہیں ہو سکا ہے۔ اس میں شاعری کی آواز اسی کی آواز ہو کر رہ جاتی ہے ——

کھوکھلی اور سطحی جو نیش بخن طرازی یا صنعت کاری سے بے فیض ہنسی کو ابھارتی ہے کنہیا لال کپور کی فیض کی نظم پھر کوئی آیا دلِ زار کی پیروڈی، واہی کی لال فیتہ دلاور فگار کی شکوہ اس کی مثالیں ہیں۔ ایسی نظموں کی کمزوری کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ پہلے ہی شعر سے شاعر کا طنزیہ انداز برہنہ ہو کر سامنے آتا ہے، اور پھر وہ اختتام تک الفاظ و تراکیب کو بدل بدل کر اسی کی تکرار کے سوا اور کچھ نہیں کرتا۔ جوش کے منظوم ذاتی پروگرام کے تتبع میں جس انداز سے واہی نے لیڈر، شاعر، ملا، اور افسر وغیرہ کے پروگرام نظم کیے ہیں۔ وہ حد درجہ وضاحت اور تکرار کے شکار ہیں۔

لیڈر کو اگر آپ کہیں ڈھونڈنا چاہیں — وہ پچھلے پہر حجلۂ دلبر میں ملے گا
اور صبح کو وہ بندۂ اغراض و مقاصد — سرخم کیے دربارِ منسٹر میں ملے گا
اور دن کو وہ جنت کی چراگاہ کا بھینسا — چرتا ہوا پرمٹ کسی دفتر میں ملے گا
اور شام کو احباب کے پیسوں کی بدولت — ہوٹل میں کہیں یا کہیں پکچر میں ملے گا

اس کے برعکس اردو شاعری میں بعض ایسے نمونے بھی دستیاب ہیں جن میں طنزیہ اسلوب مقصد نہیں، بلکہ حصولِ مقصد کا ایک تخلیقی ذریعہ ہے۔ یعنی شاعر کسی مزاحیہ واقعے کی تخلیق کر کے زندگی کے شعور کو فروغ عطا کرتا ہے قدیم دور کی شاعری میں ایسے نمونے میر اور غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ میر کہتے ہیں:

گر دل ہے یہی مضطرب الحال تو اے میر
ہم زیرِ زمیں بھی بہت آرام کریں گے

غالب کا شعر ہے:

بنا ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

جدید شاعری میں بھی طنزیہ شعور کی بعض جھلکیاں ملتی ہیں، نیا شاعر لوگوں کی بوالعجبیوں، بدحواسیوں اور اچھل کود کو دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ انسان کے ظاہر و باطن کے تضادات اس کے احساسِ ظرافت کو جگاتے ہیں۔ زندگی محض اشک و آہ نہیں، یہ ہنسنے ہنسانے کا عمل بھی ہے انسان جب زندگی میں کسی انمل

یا اوٹ پٹانگ چیز یا واقعے کا مشاہدہ کرتا ہے تو اسے ہنسی کی تحریک ملتی ہے۔ شاعری میں بھی کسی مزاحیہ واقعے سے ہنسی کو تحریک دی جاتی ہے۔ مگر یہ ہنسی مقصود بالذات نہیں ہوتی، یہ زندگی کا گہرا شعور بھی عطا کرتی ہے انسان جو خود ہنسی کا ایک مستقل موضوع ہے، دوسروں پر ہنس کر مزاح کا سامان پیدا کرتا ہے یہ شعور بڑے شعرا کے یہاں اس وقت پایۂ اظہار کو پہنچتا ہے جب وہ اپنے مشاہدے، تنقیدی ذہن اور تیز ذہانت سے فہم و ادراک کے نقطۂ عروج کو چھو لیتے ہیں۔ بدقسمتی یہ ہے کہ معاصر شاعری میں کوئی ایسا نابغہ نہیں، نتیجے میں طنز نگاری کے اونچے معیار تک رسائی ممکن نہیں ہو سکی ہے۔

تاہم نے شعرا کی بعض نظموں اور غزلیہ اشعار میں طنزیہ ذہن کا پتا ملتا ہے، وہ سماجی خرابیوں اور بدعنوانیوں کو بھی خیر و شر کی ازلی کشمکش کے وسیع تناظر میں دیکھتے ہیں۔ جہاں تک حیات و مرگ کے عالمگیر مسائل کا تعلق ہے انہیں زندگی اور کائنات کے ناقابل فہم اسرار اور مرگ اور تباہی کی بالادستی دیکھ کر وجود، قدریں اور رشتے بے معنی نظر آتے ہیں۔ یہ ایک وجودی رویہ ہے جو گریہ یا قہقہے کی صورت اختیار کرتا ہے، شہریار لکھتے ہیں:

مائل بہ کرم ہیں راتیں
آنکھوں سے کہو اب مانگیں
خوابوں کے سوا، جو چاہیں

بنیا شاعر طنزیہ نظم کو CARICATURE نہیں بناتا بلکہ وہ اسے ایک ارفع تخلیقی درجہ عطا کرتا ہے نظم ایک دھند میں اپنی تخیلی فضا کو اجاگر کرتی ہے اور فضا، کردار اور واقعہ ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک ڈرامائی شکل اختیار کرتے ہیں اور ایک نادیدہ جہاں اسرار وجود میں آتا ہے۔ اس کا طنزیہ کردار یا تو سیاق سے یا لہجے کے اتار چڑھاو سے یا الفاظ کے متضاد تلازمے سے اپنا تشخص حاصل کرتا ہے ایلیٹ کی نظم LOVE SONG OF PRUFROCK اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ نظم کا مرکزی کردار عہد گزشتہ کے عشقیہ تصورات پر طنز بن جاتا ہے، جب وہ جذبۂ عشق سے وارفتہ و دیوانہ ہونے کے بجائے ذات پسندی کے رجحان کو ظاہر کرتا ہے۔

اردو کے نئے شعرا میں بانی، کمار پاشی، بلراج کومل، محمد علوی، شہریار، عمیق حنفی، مظفر حنفی، ظفر اقبال، مظہر امام اور بشیر بدر کے بعض اشعار میں طنزیہ لہجے کا اظہار ملتا ہے۔ ایسے اشعار محض صنعت گری یا سخن طرازی کی علامت نہیں بلکہ کفایت لفظی سے ایک نامیاتی شعری فضا کی تشکیل کرتے ہیں، جو ایک غیر متوازن اور بے وضع واقعے کی تخلیق کا باعث بنتی ہے اور ہنسی کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ شاعر کے داخلی کرب، غصے، احتجاج یا ملال کا احساس دلاتی ہے:

فصیلِ شہر کے پتھر خلا میں تھے
مگر قائم رہی خیمے کی چادر دیکھ (بانی)

اچھا تو شادی کر لی
جا اب بچے پیدا کر (محمد علوی)

سب نے تہذیب سیکھ لی شاید
مدتوں سے نہیں ہنسے ہیں لوگ (کمار پاشی)

کبھی بستیاں دل کی یوں بھی بسیں
دکانیں کھلیں، کارخانے لگے (بشیر بدر)

ایک انجانی لاش کے آگے
پاگل کتا بھونک رہا ہے (مظہر امام)

وہ رات بھر پیتا رہا
اور اپنے مخالفوں کو فون پر
گالیاں دیتا رہا
شراب اس کے لئے
وسیلۂ مستی بھی ہے
اور حکمت عملی بھی (زبیر رضوی)

نئی اردو نظم، آٹھویں دہائی کی دہلیز پر

نظم کے نام پر لکھے جانے والے کلام منظوم کے دفتر داں کو نئی شاعری پر محمول کرنے کا جو مروجہ گمراہ کن اور فرض ناشناس رویہ اردو تنقید میں موجود ہے، اس سے جدید شاعری کو شدید نقصان پہنچا ہے۔ تخلیق کے ایک نئے اور ہنگامہ خیز دور میں تنقید سے یہ توقع کرنا کہ وہ سچے تخلیقی ذہن کی شناخت اور قدر سنجی میں اپنا مثبت اور موثر رول ادا کرے، بیجا نہیں ہے۔ ۱۹۵۵ء کے بعد جب شاعری سو سال سے زاید عرصے تک صحافت، مقصدیت اور وضاحت کے صحراؤں میں بھٹکنے کے بعد اپنے تخلیقی وجود کو پانے کی ضرورت کا احساس کرنے لگی تو اندھیروں میں نور کے جادوئی دریچوں کے کھلنے کا منظر ابھرنے لگا۔ شعراء کا ایک نیا گروپ سامنے آیا۔ ان شعرا نے شاعری کو اجتماعیت اور نظریاتی وابستگی کے بجائے فردیت اور ذہنی آزادی کے حوالے سے پہچاننے کی کوشش کی۔ اس طرح سے یہ امید بندھنے لگی کہ ایک طویل عرصے تک شاعری کو کلام منظوم سے گڈمڈ کرنے کا جو عام رجحان تھا اس کا سدباب ہو سکے گا۔ سب سے زیادہ خوش آیند بات یہ تھی کہ نئے شعرا کی اکثریت عام طور پر تخلیقی صلاحیتوں سے متصف تھی، ان پر یہ حرف نہیں رکھا جا سکتا تھا کہ وہ محض جودت طبع یا موزونئ طبع

کے بل بوتے پر مملکتِ شعر میں در آئے ہیں، جیسا کہ ماقبل کے دور کے اکثر نظریاتی شعرا کر چکے تھے۔ انہوں نے عصری شعور کی کربناکی کو شخصی ردِعمل کی صورت میں پیش کر کے آفاقی انسانی المیے کا ادراک عام کرنے کی کوشش کی۔ یہ کام غزل کی صنف میں حیرت انگیز طریقے سے بہت ہی موثر پیرائے میں ممکن ہو سکا۔ اسکی وجہ غالباً یہ تھی کہ غزل کو اپنے ہیئتی ارتکاز اور علامتی پیکر تراشی جو اسے میر اور غالب کے ہاتھوں خاص طور پر نصیب ہوئی تھی، کی بنا پر اپنا شعری تشخص برقرار رکھنے میں کوئی دقت محسوس نہ ہوئی، جبکہ نظم کی صنف کے بارے میں یہ بات کلی طور پر صحیح نہ تھی۔ نظم کی جڑیں شخصیت کی ان گہرائیوں میں نہیں اتری تھیں، جن سے غزل بہت پہلے سے اکتساب نمو کرتی رہی تھی۔ یہ صنف انیسویں صدی کے وسط کے بعد آزاد اور حالی کے توسط سے انگریزی پوئم کے تتبع میں متعارف ہوئی تھی اور اسے بعد میں جن شعرا نے برتا، وہ دوسرے درجے کے خارجیت پسند شعرا تھے، جن کی کل کائنات چند معروف سماجی مسایل یا مناظر فطرت تھی۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اردو شاعری کو غزل کی گرفت سے آزاد کرا کے نظم کی نئی ہیئت کی طرف لے جانے والے شعرا یعنی آزاد اور حالی کسی پیچیدہ یا غیر معمولی شعری حسیت کے مالک نہ تھے، اس لیے وہ آنے والے نظم نگاروں کے لیے کوئی قابلِ تقلید مثال چھوڑ نہ سکے۔ مقصد کہنے کا یہ ہے کہ نظم صنفی اعتبار سے غزل کی مانند کسی دور رس، وقیع اور مربوط روایت کی حامل نہیں رہی ہے، جس زمانے میں نظم اردو میں گھٹنوں کے بل چلنے لگی تھی، میر اور غالب جیسے دیو قامت غزل گو پیدا ہو چکے تھے۔ اس لیے موجودہ دور میں بھی اگر نظم کی کارکردگی اتنی وقیع نہیں ہے جتنا کہ غزل کی، تو تعجب کی بات نہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ موجودہ صدی کے آغاز ہی سے اردو شعرا کے مغربی شاعری کے وافر نمونوں سے واقفیت کے زیرِ اثر نظم کی ترقی و ترویج کے امکانات روشن تر ہو گئے، عظمت اللہ خاں، اقبال، راشد، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان نے نظم کو ہی اپنے بیشتر تجربات کا وسیلۂ اظہار بنایا۔ یورپی زبانوں کی متعدد نظموں کے تراجم کیے گئے، نظم میں ہیئتی تجربے کیے گئے اس میں وطنیت، ہندوستانیت، عشق، انقلاب، جنس اور سماجیت کے رنگارنگ موضوعات کی سمائی ممکن ہو سکی،

اور اس کے مختلف النوع خارجی پیکر تراشے گئے، گویا نظم پورے طمطراق اور دبدبے کے ساتھ جدید دور کی آواز بننے لگی۔ چنانچہ اقبال کے دور کو اگر نظم کے دور سے منسوب کیا جائے تو غیر مناسب نہ ہوگا لیکن اس دور کی ساری نظمیاتی شاعری پر بھی ایک نگاہ احتساب ڈالنے سے یہ ناخوشگوار حقیقت سامنے آتی ہے کہ یہ کیفیت کے اعتبار سے غزل کے ایک چوتھائی حصے سے بھی ہمسری کا دعویٰ نہیں کر سکتی، اقبال کی متعدد نظمیں اپنی فکری رفعت، لہجے کی توانائی اور لسانی جدت کاری کے باوصف تجربے کے سکڑاؤ کا پتہ دیتی ہیں۔ راشد، میراجی اور حلقے کے کئی شعراء نے معاشرت کا احساس تو کیا مگر مابعد الطبیعاتی ابعاد کو گرفت میں لانے سے قاصر رہے، فیض ملاقات جیسی خوبصورت نظم کو بھی "سحر کا یقین" بنا کر پروپیگنڈائی ہونے سے نہ بچا سکے، اختر الایمان نے نظم ہی کو ذریعہ اظہار بنایا، مگر اسکی خالص شکل کو متعین نہ کر سکے۔

اس افسوسناک صورتِ حال کا ایک سبب یہ ہے کہ نظم کو ابتدا ہی سے، خواہ اسے مثنوی مرثیہ یا قصیدے کی روایتی شکل میں دیکھیے یا انگریزی نظم کے زیرِ اثر خود وضع کردہ صورت میں ایک واضح، ٹھوس اور معین موضوعی کردار دے دیا گیا، شاعر پہلے سے سوچے سمجھے گئے موضوع خواہ اس کا تعلق مثنوی، مرثیہ یا قصیدے کی صورت میں عشق، شہادتِ حسین یا مدح سے ہو یا غیر روایتی موضوعات مثلاً فطرت، سماجی مسایل یا نفسیاتی عوارض سے ہو، کو نظم کرتا رہا ہے۔ نظم کا یہ مرکزی کردار اسے حرف و بیاں کے مرحلے سے گزارنے سے پہلے ہی تخلیقیت کے اسرار سے دور لے جاتا تھا اور جو چیز حرف و بیان میں متشکل ہوتی تھی، وہ شعریت سے برائے نام رشتہ رکھتی تھی اور پھر نظم میں ہیت کے اعتبار سے ردیف و قافیہ اور بحر کی پابندیوں سے صرف نظر کرنے کی چھوٹ نے شعراء کو آزادی کا غلط مصرف کرنے کی جانب راغب کیا، وہ نظم کیا لکھتے رہے، لفظوں کے پرے کے پرے جماتے رہے، جو اکثر ہاتھوں میں موضوع کا دم بھی گھٹا دیتے، جوش اور سیماب کی مثال سامنے کی ہے ایک اور بات یہ ہے۔ کہ نظم انیسویں صدی کے نظم نگاروں اور پھر موجودہ دور میں اقبال اور جوش کے ہاتھوں داخلیت اسراریت اور ارتکاز سے محروم ہو کر خارجیت، وضاحت اور پھیلاؤ کی شکار ہوتی گئی، ترقی پسند شعراء

نے اسے مقصدیت کا آلۂ کار بناکے رہی سہی کسر پوری کی، نتیجے میں نظم مجموعی حیثیت سے شعریت کی روح سے عاری ہوتی گئی۔

اس صورت حال کے خلاف ۱۹۵۵ء سے شدید ردعمل کا اظہار ہونے لگا۔ نظم کی صنفی حیثیت کی طرف متوجہ ہونے سے زیادہ اس کی تخلیقی حیثیت کو بحال کرنے کی ضرورت کا احساس ہونے لگا۔ یہ محض نظم ہی کی نہیں، بلکہ پوری شاعری کے تخلیقی وجود کی بازآفرینی کا عمل تھا۔ مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ اس دور میں نظم کو نسبتاً ایک حد تک اس کا داخلی لہجہ، اسراریت، ذاتی لمس، تہہ داری، ہیئتی کساو اور اندرونی نغمگی سے آشنا کرانے کی مربوط، مسلسل اور باہمی کوششیں کی گئیں، نتیجے میں مجموعی طور پر ایسی نظمیں لکھی گئیں، جو نظم کی تاریخ میں غالباً پہلی بار کیفیت کے اعتبار سے خاصی اہمیت کی حامل ہیں، اس ضمن میں عمیق حنفی، بلراج کومل، کمار پاشی اور وزیر آغا نے قابل قدر کام انجام دیا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ نئی نظم جو خلیل الرحمان اعظمی کے زمانے سے اب تک تیئیس سال پورے کر چکی ہے، باقاعدگی اور ربط سے مائل بہ ارتقا رہی ہے اور کسی غیر معمولی یا زرخیز دور کی نشاندہی کرتی ہے، ایسا نہیں ہے اس پورے دور میں، جیسا کہ مذکور ہوا، کئی شعرا نے بعض اچھی اور قابل قدر نظمیں ضرور لکھی ہیں، اور چند شعرا ایسے بھی ہیں، جو اپنی تخلیقی شعلگی کو اپنے خون جگر سے فروزاں رکھنے پر مصر ہیں، لیکن مجموعی طور پر وہ توقعات، جو اس دور کے آغاز سے نئے نظم نگاروں سے وابستہ کی گئی تھیں، شکست ہو رہی ہیں۔ دھڑادھڑ نظمیں کہنا اور آئے دن رسایل کے صفحوں کے صفحے سیاہ کرنا نظم کی کیفیتی برتری کو ثابت نہیں کرتا، شاعری کی یہ بھرمار ذہنی جودت کی نہیں بلکہ ٹھہراؤ کی علامت ہے، موجودہ صدی کے نصف اول میں پھر بھی اقبال جیسے بلند قامت نظم نگار پیدا ہوئے اور راشد، میراجی اور فیض جیسے نمایاں حیثیت کے فنکار سامنے آئے، مگر گزشتہ پچیس برسوں میں کوئی بھی شاعر اپنی ذہنی براقی سے پورے عہد کو حیران نہ کر سکا، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ذہنی پرواز کی حدیں متعین ہو گئی ہیں اور کوئی بھی ان حدوں کو پھلانگنے کی قوت نہیں رکھتا۔ یہ صورت حال تشویشناک ہے اور تنقیدی احتساب کی متقاضی ہے۔

جدید نظموں کی ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ کمار پاشی، بلراج کومل اور وزیر آغا نے نظم کو میراجی کے انداز میں جس بلا واسطہ علامتی اور استعاراتی اظہار سے آشنا کرانے کا اقدام کیا تھا، اسے نئے امکانات سے آشنا کرانا تو درکنار مزید مستحکم بھی نہ کیا گیا، یہ بات نہیں کہ نئی نظمیں مواد کے اعتبار سے وقعت کی حامل نہیں ہیں یا نئے شعراء علمیت، وسعتِ فکر اور سماجی آگہی سے بہرہ ور نہیں ہیں، اصل مسئلہ یہ ہے کہ اکثر نئی نظموں میں مرکزی تجربہ حجاباتِ فن میں مستور ہونے کے بجائے اپنی برہنگی کا اعلان کرتا ہے نظم کا ہر حرف طلسمی اسراریت کو تقویت بہم پہنچانے کے بجائے تجربے کی بے حجابی (exposure) کا باعث بنتا ہے، کیا وجہ ہے کہ شاعر غزل کہتے ہوئے تجربے کو بے حجاب ہونے نہیں دیتا لیکن جب وہ نظم لکھتا ہے تو پورے تجربے کو ننگا کرتا ہے، کیا اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ اردو کے نظم نگار شاعری کی خود ساختہ صنفی تفریق میں اتنے الجھ گئے ہیں۔ کہ صنف نظم کی علاحدہ حیثیت کو منوانے کی دھن میں اسکی بنیادی شرط یعنی شعریت کی اہمیت ہی سے لاتعلق ہو گئے ہیں، یہ عیب عمیق حنفی، محمد علوی، باقر مہدی، ندا فاضلی، عزیز قیسی، زبیر رضوی محمود سعیدی، کرشن موہن، شاذ تمکنت، وحید اختر، مظہر امام اور کمل کرشن اشک۔ کے یہاں نمایاں طور پر کھٹکتا ہے، مثال کے طور پر "اپالو ــــــ ۱۱" (عمیق حنفی) میں انسان کے چاند پر اترنے کی تنقیص کی گئی ہے اور کہا گیا ہے کہ زمینی مسائل سے آنکھیں چرا کر قمر رسی کوئی بڑی بات نہیں، نظم وضاحت کی شکار ہے۔ برہنہ موسموں (بلراج کومل) میں محبوب کے دلکش سراپا کا بیان ہے، لمحہ موجود (ساجدہ زیدی) میں جسمانی وصل کے ذریعے لازوال ہونے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے "داشتہ" میں کرشن موہن نے داشتہ کی حقیر اور شکست خوردہ زندگی کا بیان کیا ہے یہی حال دیگر شعراء کی اکثر نظموں کا ہے۔

معاصر شعراء کے حق میں بہر کیف یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ان میں سے شاذ ہی کوئی ایسا شاعر ہوگا جس پر یہ اتہام عاید ہو سکے کہ وہ اپنے عصر اور ماحول سے بیگانہ ہے۔ وہ خود حفاظتی کے اس رومانی رویے، جو فیض جیسے اشتراکی شاعر کو بھی زندگی کے حقایق سے گریز کروا کے غیر حقیقی

اور غیر ارضی فضاؤں میں پناہ لینے پر اکساتا ہے، سے بھی منحرف ہے وہ معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی
سطح پر اپنے وجود کے تحفظ کے لئے خود ساختہ نظریات پر بھی انحصار
نہیں کرتا ———— اور اپنے عدیم المثال عہد کی المناکیوں،
تضادوں اور کشمکشوں کے مکاشفانہ بصیرت سے متصف ہے، اس طرح سے نئی شاعری اپنے سفر
میں فیض کے دور سے آگے نکل آتی ہے، چنانچہ وزیر آغا، شمس الرحمان فاروقی اور شہریار کے یہاں
نمایاں طور پر اس بصیرت کی پیکر تراشی ملتی ہے، لیکن تردد کی بات یہ ہے کہ اکثر جدید شعراء کے
نزدیک عصری شعور کا مطلب عصری حالات کی معلوماتی ترسیل بن کر رہ گیا ہے ان میں کئی
ایسے شعراء بھی ہیں، جن کے دل و دماغ پر عصری آگہی آسیب بن کر سوار ہے، نتیجے میں شاعر اپنی
شخصیت کو بے کراں کرنے کے بجائے اسکی تحدید کے غیر شعوری طور پر اپنی قوتوں کو ضائع
کر رہا ہے۔ شاعر جب تک معاصر شعور کی سطح سے ماوریٰ ہو کر زمانی طور پر ازل سے تا ابد پھیل
نہیں جاتا اسکی تخلیقی شخصیت اعتبار اور استناد کا درجہ حاصل نہیں کرتی، کیا عمیق حنفی، باقر
مہدی، وحید اختر اور مخمور سعیدی اپنی بیشتر نظموں میں قوت پرواز کے باوجود اپنے عصر میں گرفتار
نہیں رہے؟

جدید نظم کی پیش رفت میں چند اور دشواریاں بھی حائل ہیں، جن کا تعلق نظم کی خارجی ساخت
سے ہے، پہلی بات یہ ہے کہ صنف نظم کی ہیئت کے اصولوں سے لاپرواہی یا لاعلمی شاعر
کو تمام عمر سرابوں میں بھٹکا دیتی ہے، ہیئت محض نظم کا خارجی پہلو نہیں، جو شعوری کد و کاوش کا رہین
ہو، یہ تجربے کا ایک داخلی اور ناگزیر حصہ ہے، جو تجربے کے نزول کے نقطۂ آغاز سے ہی تشکیل پذیر
ہونے لگتا ہے، ہیئت کی لفظی تجسیم کاری سے ہی نظم ایک زندہ اکائی میں تبدیل ہوتی ہے اور اپنے
خود مختار وجود کا احساس دلاتی ہے۔ ہیئتی اعتبار سے دیکھئے تو نظم شاعر کی جانب سے عاید
کردہ اصولوں کی نہیں، بلکہ اپنے اصولوں کی پاسداری کرتی ہے، جدید اردو نظموں میں تو الٹی گنگا بہتی
نظر آتی ہے، شاعر جس طرف بھی چاہے، نظم کو موڑ دیتا ہے، یا جس قدر طوالت دینا چاہے دے

دیتا ہے اور طوالت بھی وہ کہ الحفیظ والاماں! ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر داخلی تجربے کی لسانی شناخت کے وہبی، پراسرار اور تقلیبی عمل سے گزرا ہی نہیں، وہ شعوری طور پر اپنے مجتمع خیالات کو استادانہ مہارت سے بے تکان اور بغیر روک کے نظم کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میکانکی عمل میں وہ جو لفظ (ناگزیر لفظ سے صرف نظر کرکے) جہاں چاہے، بٹھا دیتا ہے، الفاظ کو استعمال کرنے میں اردو کے نظم نگار جس فراخدلی سے کام لیتے ہیں، اسے دیکھ کر سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے، ظاہر ہے کہ ایسے غیر تخلیقی عمل کے تحت جو چیز وجود میں آتی ہے، وہ بحر و وزن یا استعاروں اور علامتوں کی تزئین کاری کا مرعوب کن نمونہ ہونے کے باوجود روحِ شعر سے عاری ہوتی ہے، ہیئت کا مسئلہ دراصل تخلیق کا مسئلہ ہے، اس لیے ہر سچا تجربہ اپنی فطری ہیئت رکھتا ہے ___ ایک عضوی ہیئت، جو ناگزیر، زندہ، حرکی اور خود مختار ہوتی ہے ہیئت عضوی تکمیلیت اور رچاؤ کی بنا پر بجلی کے کوندے کی طرح لپکتی ہے۔ اور زمین و یسار کو منور کرتی ہے، ممکن ہے یہاں طویل یا رزمیہ نظموں کا سوال اٹھایا جائے اور کہا جائے کہ طویل نظمیں ہیئت کا ایک مختلف بلکہ مختصر نظموں کی ہیئت کو مسترد کرنے والا تصور پیش کرتی ہیں۔ اس ضمن میں مجھے یہ کہنے دیجئے کہ نظموں میں صنفی امتیازات یا طوالت و اختصار سے ان کے ہیئتی وجود پر کوئی بھی اثر مرتب کیوں نہ ہو، اپنی آخری شکل میں ان کے بنیادی لازمہ یعنی تخلیقیت کی کمی بیشی کے بارے میں کوئی مفاہمت نہیں ہو سکتی، نظم کسی بھی نوع کی کیوں نہ ہو، جب تک وہ ایک غیر معمولی تخلیقی صورت حال کو خلق نہیں کر پاتی، اس کا وجود مستند نہیں ٹھہرتا، پس مختصر نظم اگر عضوی ہیئت کی بنا پر رقص برق بنکر سامنے آتی ہے تو طویل نظم سے یہ توقع کرنا کہ وہ بجلیوں کے تواتر کا منظر نامہ پیش کرے، غلط نہ ہوگا۔

اردو میں ایسی نظموں کی کمی نہیں، جو میکانکی عمل کے نتیجے میں شخصیت کا تازہ اور گرم لہو کشید نہیں کر پاتیں اور محض ذہنی جمناسٹک کا مظہر بن جاتی ہیں، ایسی نظمیں زندہ وجود نہیں رکھتیں، بلکہ ڈمی بنکر سامنے آتی ہیں۔

ہیئت کے مختلف حصوں کے ربط و ترتیب پر زور ڈالنے سے میرا یہ مطلب نہیں کہ ہر شعری تجربے کے لئے ایک وحدت پذیر اور ارتقائی ہیئت ہی ضروری ہے، جدید شعرا، موجودہ دور کے ہو شربا

حالات کا بھرپور سامنا کرکے شعری حسیت کی جس تشدید، انتشار اور پیچیدگی سے دوچار ہیں، اس کے پیش نظر ان کی شاعری میں روایتی ہیئت سے انحراف کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ایلیٹ یا ایذرا پاؤنڈ کی اکثر نظمیں ہیئتی اعتبار سے ابتدا، وسط اور خاتمے کا تاثر پیدا نہیں کرتیں، بلکہ مختلف اور متضاد لمحاتی تاثرات کی پیکر تراشی کرتی ہیں، ہیئت شکنی کا یہ عمل کمنگس کے یہاں زیادہ نمایاں ہے، تاہم یہ بات ملحوظ رہے کہ ان شعرا کے یہاں ہیئت کے انتشار یا عدم تکمیلیت کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں شعری تجربہ عضوی یا منطقی ہیئت سے قطعی لاتعلق ہو جاتا ہے۔ ولیٹ لینڈ کی ہیئت کو ایک داخلی ربط (جو اسکی ہیئت کی اساس ہے) سے عاری قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اردو میں افتخار جالب عادل منصوری اور صلاح الدین پرویز کی اکثر نظمیں متشددانہ حسیت کی مظہر تو ضرور ہیں، مگر ایک مخصوص داخلی ربط کے فقدان کا ناخوشگوار احساس کیوں پیدا کرتی ہیں؟

دوسری بات یہ ہے کہ اکثر نظموں میں زبان کے تخلیقی برتاؤ کے شعور کا فقدان ہے، فنی لحاظ سے ایک تکمیل یافتہ نظم کی معجز نمائیاں مسلم ہیں، تاہم اس کا سب سے حیرت زا پہلو یہ ہے کہ اس میں برتے جانے والے الفاظ و پیکر مروجہ یا لغوی مفاہیم سے کنارہ کش ہو کر لازمی ندرت اور علامتیت سے غیر معین اور نادیدہ امکانات کا اشاریہ بن جاتے ہیں، معاصر شعرا کی اکثر نظمیں زبان کے تخلیقی برتاؤ سے عاری ہیں، نتیجتاً ان نظموں کے لفظ و پیکر زندگی کی حرارت اور تحرک سے عاری ہیں، نظم پڑھتے ہوئے لفظ اک اک کرکے ستاروں کی طرح روشن نہیں ہوتے، بلکہ کنکروں کی طرح سرد اور جامد رہتے ہیں، ایسی نظموں کے کلی علامتی کردار کے بارے میں خوش فہمی کی کیا گنجائش رہ جاتی ہے۔ یاد رہے کہ نظم کو ارادی سعی سے علامتی نہیں بنایا جاسکتا۔ علامتیت محض ہیئت کا نہیں، بلکہ کلی داخلی تجربے کا مسئلہ ہے۔ ہمارے اکثر شعرا علامت کی پیوند کاری کرکے ہیئت کی شکل ہی بگاڑ دیتے ہیں، یہی حال استعاروں کا ہے، استعارہ ذہنی کاوش سے گھڑے نہیں جاتے، بلکہ تجربے کے بطن سے اگتے ہیں۔ تاہم بلیک آؤٹ (عمیق حنفی)، دیواریں (وزیر آغا)، مینار (بلراج کومل)، یہ گرتا ہوا شہر میرا نہیں ہے (کمار پاشی)، الم مرگ آب (شمس الرحمان فاروقی)، ٹھہرے جو ہوا (شہریار)، رستگاری

(قاضی سلیم) علی بن متقی ردیا (زبیر رضوی) نارسس (مغنی تبسم) مکان خالی ہے (عزیز قیسی) کی علامتی معنویت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، احمد ہمیش (لوکل ٹرین میں) حمید الماس (سمندر کی فطرت) بشر نواز (لہو کی بوند چاند ہے) راج نرائن راز (عرفان) کرشن موہن (دو پیہر) محمد علوی (خواب صحرا کے) عادل منصوری (اجنبی لاشریت کی ریت میں) مظہر امام (آنگن میں ایک شام) شاذ تمکنت (آب و گل) محمود سعیدی (لہو میں ڈوبتا منظر) صہبا وحید (خدا کی واپسی) ساجدہ زیدی (آتش سیال) زاہدہ زیدی (ویرانہ) ندا فاضلی (راستے کی منطق) حرمت الاکرام (جاگتی آنکھ) اور ساقی فاروقی (محاصرہ) نے بھی نظم کی خالص اور علامتی صورت کو متعین کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے علاوہ تازہ نسل کے بعض شعرا مثلاً بلراج کومل، رشید حمید، سہروردی، اعجاز احمد، عتیق اللہ، صادق، وہاب دانش، صلاح الدین پرویز، مصحف اقبال توصیفی، عبداللہ کمال، علی ظہیر، عوض سعید، آشفتہ چنگیزی، شاہد ماہلی اور عنی بھی نظم کے فنی رموز دریافت کرنے کے جانکاہ عمل سے گزر رہے ہیں۔

ممکن ہے کہ میں نے اپنے جائزے میں نظم کے بعض منفی پہلوؤں پر نسبتاً زیادہ زور ڈالا ہے لیکن میرا خدانخواستہ یہ مقصد نہیں کہ میں خوردہ گیری کا ارتکاب کروں۔ میں نے البتہ معاصر نقادوں کے عافیت کوشانہ رویے سے کنارہ کش ہو کر ادبی دیانت کے تحت نظم کا جائزہ لیا ہے تاہم مجھے یہ طمانیت بخش احساس ہے کہ نئی نظم مجموعی طور پر ماقبل کے ادوار کے مقابلے میں اس قابل ہو گئی ہے کہ خالص فنی نقطۂ نظر سے اسے یورپی نظم کے ہم پلہ قرار دیا جائے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی اپنی جگہ قائم ہے کہ اس کی عمومی سطح جدید تر نسل کی مساعی کے باوجود بلند کوشی کے میلان کو ظاہر کرنے کے بجائے بگڑ کیوں ہو گئی ہے؟

شاعری میں علامت کا عمل

آسکر وائلڈ نے فرانس کے علامت نگاروں سے متاثر ہو کر 1893ء میں سلومی شائع کیا۔ یہ ایک علامتی ڈرامہ ہے۔ ادبی مورخوں نے لکھا ہے کہ اس ڈرامے کو علامتی تکمیلیت سے ہمکنار کرنے میں وائلڈ کے کئی علامت پسند احباب نے، جن میں پال فورٹ، سٹوارٹ میرل، مارسل سکواب اور اڈلوف ریٹی وغیرہ شامل ہیں، اصلاحیں اور مشورے دیئے ہیں۔ وائلڈ کے فرانسیسی علامت پسندوں سے متاثر ہونے کے بظاہر اس عمومی نوعیت کے واقعے پر توجہ کرنے سے علامت نگاری کے بارے میں دو غور طلب باتیں سامنے آتی ہیں، ایک یہ کہ انیسویں صدی کے اواخر میں بودلیئر، میلارمے، ورلین اور ریمبو کی علامتی شاعری کو انگریزی شعراء اور ادبا مثلاً آرتھر سائمنز، جیمز جوائس، ایلیٹ اور ایڈتھ سٹویل وغیرہ نے ایک نئے شعری رجحان پر محمول کر کے اس کی ترویج میں سرگرمی کا مظاہرہ کیا۔ یہ رویہ انگریزی علامتی شاعری کے تاریخی تناظر میں جذباتی زیادہ نظر آتا ہے اور حقیقت پسندانہ کم، اس لئے کہ خود انگریزی میں شیکسپیئر کا میکبتھ، ولیم بلیک کی THE SICK ROSE اور THE TIGER، ورڈس ورتھ کی کئی نظمیں یا کولرج کی منظر جہازی اپنی علامتی خاصیت اور قوت تسلیم کروا چکی تھی۔ اس لئے تقلید و اکتساب کا یہ گرم جوشانہ رویہ ناشی ہونے کا احساس پیدا کرتا ہے اور روایت کے شعور کی نفی کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ۱۹۰۰ء کے آس پاس علامت نگاری بحیثیت تحریک دم توڑ گئی لیکن ادب کی ایک حرکی روایت کے طور پر موجودہ صدی میں بھی نئی قوت کے ساتھ اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتی رہی۔ یہ مسلم ہے کہ کسی تخلیق کو ادبی سطح یا احباب کے مشوروں سے علامتی بنانا تو در کنار اس

کے وجود کو اصلیت سے ہمکنار کرانا بھی ناممکن ہے، اصل میں عام طور پر شاعروں اور نقادوں بشمول آسکر وائلڈ نے علامت نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ خاصے الجھا دینے والے ہیں، وہ علامت نگاری کو حصول مقصد یعنی اظہار ذات کا وسیلہ سمجھتے رہے ہیں جبکہ یہ خود مقصد ہے۔ مثلاً ایڈمنڈ ولسن کو لیجئے، وہ علامت نگاری کو شاعر کے شعوری رویئے کے تابع قرار دیتا ہے اور اس مفروضے کا اعادہ کرتا ہے کہ شاعر کسی خیال یا تجربے کو علامت کا لباس پہناتا ہے۔

AXELS CASTLE میں وہ لکھتا ہے:

BUT THE SYMBOLS OF THE SYMBOLIST SCHOOL ARE USUALLY CHOSEN ARBITRARILY BY THE POET TO STAND FOR SPECIAL IDEAS OF HIE OWN —— THEY ARE A SORT OF DISGUISE FOR THESE IDEAS.

لہٰذا علامت کی صحیح کارکردگی کو سمجھنے کے لئے اس کے انفرادی اور خود ملتفی کردار کی تفہیم لازمی ہے۔ علامت کو بالعموم تخلیقی زبان میں برتی جانے والی دیگر شعری ترکیبوں یعنی تشبیہ، استعارہ اور پیکر کے ساتھ شامل کیا جاتا ہے، کوئی لفظ یا پیکر جب اپنے ظاہری معنی کے علاوہ کسی گہرے، وسیع اور تہہ دار معنی کو پیش کرے تو وہ علامت کا درجہ حاصل کرتا ہے، گویا علامت شعری ہنرمندی سے زبان کے ایک مخصوص استعمال کے طریقے سے تشکیل پاتی ہے اس طرح سے روایتی اور ذاتی علامتوں میں تفریق کی گئی ہے، روایتی علامتیں منطق، ریاضی، تاریخ، دیومالا اور مذہب وغیرہ سے متعلق ہوتی ہیں۔ یہ اور اس نوع کی دیگر علامتیں مثلاً قومی پرچم، صلیب اور انگوٹھی وغیرہ ایسے خیالات کی نمائندگی کرتی ہیں، جو مختلف تمدنی اکائیوں کی نمائندگی کرنے والی قوموں یا فرقوں میں مروج ہوتے ہیں، اور ان کی تفہیم میں کوئی دشواری نہیں ہوتی، ان کے علاوہ ایسی تمام علامتیں روایتی کہلاتی ہیں، جو ادب میں ایک مدت تک مستعمل رہ کر معانی کی حد بندیوں کی شکار ہو جاتی ہیں، اردو شاعری میں گل و بلبل اور ساقی و میخانہ کی مثال سامنے کی ہے، انگریزی میں عیسائیت، گرجاؤں اور مذہبی رسوم سے متعلق علامتیں اس ذیل میں آتی ہیں۔ اسکے برعکس ذاتی علامتیں

شاعر خود تخلیق کرتا ہے، یہ اسکے خیال یا تجربے کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ایڈمنڈ ولسن ذاتی علامت کے اس مروجہ تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:۔

AND SYMBOLISM MAY BE DEFINED AS AN ATTEMPT BY CAREFULLY STUDIED MEANS —— A COMPLICATED ASSOCIATION OF IDEAS REPRESENTED BY A MEDLEY OF METAPHORS —— TO COMMUNICATE UNIQUE PERSONAL FEELINGS.

ایڈمنڈ ولسن کے اقتباس ہذا سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامت مخصوص شخصی جذبات کو خوب سوچے سمجھے گئے ذرائع سے پیش کرنے کی سعی کرتی ہے۔ خیال اور علامت کے باہمی رشتے کے بارے میں کم و بیش ایسے ہی خیالات کا اظہار دوسرے نقادوں نے بھی کیا ہے۔ اقبالؔ حدیث خلوتیاں کو رمز و ایما ہی میں پیش کرنے کو لازمی سمجھتے ہیں۔ غالب مشاہدۂ حق کی گفتگو کے لئے بادہ و ساغر کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ ایک جدید نقاد MARTIN TURNELL علامت کو ایک تکنیکی ترکیب (DEVICE) قرار دیتا ہے۔ وہ اپنے ایک مقالے میں لکھتا ہے:

THE USE OF SYMBOLS IS SIMPLY ONE ASPECT OF LANGUAGE; THE MISTAKE LIES IN TRYING TO INVEST THEM WITH SOME SORT OF TRANSCENDENTAL SIGNIFICANCE INSTEAD OF REGARDING THEM AS A TECHNICAL DEVICE FOR IMAGINATIVE EXPERIENCE.

علامت کو ایک تکنیکی ترکیب قرار دینے کا یہ رویہ جو بہت عام رہا ہے، نہ صرف علامت کی اصلیت اور اسکے افاعل کے بارے میں صحیح اور مطلوبہ علم عطا کرنے میں ناکام رہا ہے بلکہ تخلیق شعر کے عمل کو بھی میکانکیت کا پابند کرتا ہے۔ جس طرح تخلیق شعر میں لسانی تجسیم کا عمل کوئی علیحدہ عاید کردہ یا عمداً شعوری سعی کا عمل نہیں یعنی شاعر متعینہ تجربات کو شعوری عمل سے الفاظ کا جامہ نہیں پہناتا بلکہ ہوتا یہ ہے کہ تجربہ جب اپنی شناخت کروانے پر آمادہ ہوتا ہے تو وہ اپنی مخصوص، لازمی اور فطری لسانی صورت میں ڈھل

جاتا ہے اور یہی لسانی صورت اسکی اصلیت بھی ہے اور اس کی شناخت بھی اسی طرح شعر کا علامتی نظام شعوری کدو کاوش سے سوچا سمجھا گیا، تشکیل کردہ قالب نہیں ہے جس میں تجربے کو ڈھالا جاتا ہے اگر ایسا کیا جائے تو شاعر نہ صرف علامت ہی کے ساتھ زیادتی کا مرتکب ہو گا بلکہ اپنے شعری عمل کے استناد ہی کو مشکوک بنائے گا اقبال نے شعوری طور پر اپنے بعض خیالات کی نمائندگی کے لئے شاہین کی علامت کا انتخاب کر کے اور اس کے اوصاف کو گنا کر کوئی مفید مطلب کام انجام نہیں دیا ہے اس کے برعکس بودلیر کی نظم THE SWAN میں راج ہنس کی علامتی حیثیت نظم کے کلی وجود سے مربوط ہے اور کسی منصوبہ بندی یا شعوری انتخاب کو ظاہر نہیں کرتی برف بستہ جھیل کی تہ سطح میں راج ہنس کا گرفتار ہو کے مر جانا ایک مربوط علامتی تجربہ ہے۔ جو معلم خیال سے کوئی سروکار نہیں رکھتا یاد رہے کہ تجربہ کو علامتی نہیں بنایا جاتا تجربہ اصلاً علامتی ہوتا ہے یہ تجربے کی نوعیت ہے جو اسے علامتی یا غیر علامتی بناتی ہے ظاہر ہے جب شاعر کا تخلیقی شعور غیر معمولی شدت اور پیچیدگی کا حامل ہو۔ تو اسے تشبیہاتی اور استعاراتی انداز کے بجائے علامتی اسلوب ہی پیش کیا جا سکتا ہے یہ شعر کا علامتی نظام ہی ہے جو اس کے اندر پہنچنے والے متحرک اور متنوع تجربے کے موثر اظہار کی ضمانت فراہم کرتا ہے اور یہ علامت نگاری ہی ہے جو ایک بڑے اور چھوٹے شاعر میں تفریق کرنے میں مدد دیتی ہے معمولی دل و دماغ کے شعراء اپنے سطحی اور عمومی تجربات کو غیر علامتی انداز میں بے نقاب کرتے ہیں اردو کے سینکڑوں شعراء اسکی مثال ہیں۔ اس کے برعکس عہد ماضی میں میر اور غالب اور موجودہ صدی میں میراجی، ناصر کاظمی، باقی، وزیر آغا اور بلراج کومل کی شاعری اپنے علامتی کردار کی بنا پر تجربات کی گہرائی اور پیچیدگی کا احساس دلاتی ہے۔ جس قدر شاعر کی عصری حیثیت میں فعالیت ہو گی اور جس قدر وہ لاشعوری تجربات تک رسائی رکھتا ہو اسی قدر اس کی شعری شخصیت تہ دار پیچیدہ اور وزنی ہو گی لامحالہ اسکے تجربات کی لسانی تجسیم علامتی ہو گی یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ شاعر کے باطن میں پلنے اور پہنچنے والے یہ تجربات فی نفسہ علامتی ہوتے ہیں اس لئے قدرتی طور پر ان کا لسانی اظہار بھی علامتی ہوتا ہے۔ چونکہ تجربے کی یہ علامتیت غیر واضح پیچیدہ اور سیال ہوتی ہے اس لئے والیری نے اسے موسیقی کے مشابہ کہا ہے ایسا تجربہ روایتی اصناف مروجہ مجوزہ اوزان اور لفظیات سے بھی انحراف کرتا ہے اور آزاد لسانی تجسیم پر اصرار کرتا ہے۔

پس ظاہر ہوا کہ علامتی طریقہ کار کوئی تکنیکی ترکیب یا حربہ نہیں جس سے کام لے کر شاعر اپنے اشعار کو علامتی رنگ عطا کرتا ہے بلکہ یہ نظم کے صورت پذیر لسانی وجود کی شناخت ہے جو شاعر کی علامتی فکر کے بغیر ممکن نہیں۔

شاعری کی علامت کاری کے بارے میں مروجہ غلط فہمیوں کے دو خاص اسباب نظر آتے ہیں ایک کا تعلق شعری تجربے کی نوعیت سے ہے اور یہ مختلف ادوار میں رہا ہے یہ نظریہ کہ شاعر زندگی کے کسی مشاہدے یا موضوع کو علیحدگی سے متعین کرے اس کے لئے کوئی لسانی اظہار وضع کرتا ہے، محل نظر ہے یہ ضرور ہے کہ اس طرح سے شاعری کی گئی ہے انگریزی میں کلاسیکی دور کی شاعری کے بعد وکٹورین عہد کی شاعری اس کی مثال ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ اس نوع کی موضوعی شاعری مخفی معنویت کے امکانات کی نفی کرتی ہے، وہ خود ہی اپنا زیاں کرتی ہے۔ وہ خود ہی اپنا اعلان نامہ بن کر انسلاکاتی اسرار بینی سے محروم ہو جاتی ہے، اس کے برعکس وہ شعری عمل، جو کسی طے شدہ یا معینہ موضوع سے انحراف کرکے شاعر کے باطنی اضطراب کے زیر اثر شعور اور لاشعور کی حد فاصل کو پگھلا کر اس کے تخلیقی سرچشموں پر انحصار کرتا ہے اور غیر معینہ بے نام تہ دار اور ذہنی تجربات کو متشکل کرتا ہے، ایسی شاعری کو انگیخت کرتا ہے اس نوع کی شاعری کی معنویت کے بجائے معنویت کے انسلاکات پر حاوی ہو جاتی ہے اور زمان و مکاں سے ماورا ہو جاتی ہے کولرج اور غالب کی شاعری اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ ایسی شاعری شاعر کے داخلی تخلیقی وجود کی تہ نشینوں، تضادوں، الجھنوں اور تہ داریوں کی تطبیق کا کام کرتی ہے اور شاعر کے مخفی تخلیقی وجود کا پتہ دیتی ہے جو بقول غالب "خزینۂ راز دو عالم" کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ اس کی زندگی کے شعوری تجربات کے ساتھ ساتھ صدیوں کے نسلی تجربوں کی آماجگاہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل کے تحت یہ سارے متضاد اور مختلف النوع تجربے باہمی ربط و ترکیب سے گزر کر نئی شکلیں اختیار کرتے ہیں یہ عمل کیونکر واقع ہو جاتا ہے۔ اس کے بارے میں کسی قطعیت سے کچھ کہنا ممکن نہیں۔ تاہم جدید نفسیات نے اس ضمن میں بعض معنی خیز اشارے ضرور کئے ہیں، فرائیڈ نے شاعری اور خواب کی مماثلت کے پیش نظر خواب کے عمل کا تجزیہ کرکے شعری عمل کی تفہیم کے لئے آسانی پیدا کی ہے۔ اس کے نزدیک خواب کی عمل کا تجزیہ کرکے شعری عمل کی تفہیم کیلئے آسانی پیدا کی ہے۔ اس کے نزدیک خواب کی تشکیل خواب دیکھنے والے کی زندگی کی خواہشوں، حسرتوں

اور دو عوامل کے ترکیبی عمل کے نتیجے میں ہوتی ہے۔ یہ بقول فرائیڈ CONDENSATION کا عمل ہے۔ یعنیہ شاعر کے داخلی تجربات بھی اس کی زندگی کے مختلف النوع اور متضاد توقعات، اشخاص، اسکی خواہشوں اور حسرتوں کی انضمامی صورت میں مرتکز ہوتے ہیں۔ یہ انضمامی عمل شعری تجربے کے لسانی عمل میں بھی مترشح ہوتا ہے۔

FREDERICK C PRESCOTT نے زبان کے انضمامی عمل کے بارے میں لکھا ہے:

EACH WORD WILL BE APT TO HAVE TWO, THREE OR EVEN MANY MEANINGS OR IMPLICATIONS, CORRESPONDING TO THE MULTIPLE ASSOCIATIONS OF THE MENTAL IMAGERY WHICH IT REPRESENTS. THE LANGUAGE, LIKE THE IMAGINATIVE MENTAL PICTURE —— LIKE THE VISION OR THE DREAM OF THE POET —— SHOWS CONDENSATION.

فرائیڈ خواب کی ماہیت کا تجزیہ کرتے ہوئے کا بھی ذکر کرتا ہے اس سے مراد یہ ہے کہ خواب میں شعوری اور لاشعوری تصورات ذہنی دباؤ کے تحت ایک دوسرے میں مدغم ہو کر نئی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ایسا ہی عمل شاعری میں بھی واقع ہو جاتا ہے۔

اس لیے شاعری میں تجربے کی علیحدگی یا اکہرے پن یا اسکی معینہ صورت کی کوئی گنجائش نہیں یاد رہے کہ شاعر کے دل و دماغ پر جو اثرات مرتسم ہوتے رہتے ہیں وہ نقش سنگ نہیں بلکہ موج آب ہیں ـــ متحرک، تغیر پذیر اور وسعت آشنا۔ یہ ایک دوسرے میں ضم ہونے کی خاصیت کو ظاہر کرتے ہیں اور علامتی پیچیدگی پر محیط ہو جاتے ہیں۔

شاعری کی علامتیت کے بارے میں غلط فہمی کا دوسرا سبب یہ ہے کہ شاعری کو حقیقی زندگی سے بلا واسطہ منسلک کیا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ معمولی درجے کی سماجی یا سیاسی شاعری کے بارے میں درست ہو مگر اعلیٰ درجے کی علامتی شاعری خارجی حقیقت سے انقطاع کر کے داخلی حقیقت کا سراغ پانے کی سعی کرتی ہے۔ یہ سمجھیے کہ شاعر دیدہ ور ہوتا ہے اور مشاہدہ حقیقت کرتا ہے اس کا شعور بیدار

ہوتا ہے اور گرد و پیش کی حقیقتوں سے متاثر ہوتا ہے لیکن خارجی حقیقت سے اس کے اس تعلق کو تخلیقیت کے لاشعوری عمل سے مربوط کرنا درست ہیں تخلیقی عمل کے تحت شاعر کا خارجی حقیقت سے رشتہ برائے نام رہ جاتا ہے وہ تمام تر داخلی وجود کی مخفی قوتوں پر انحصار کرتا ہے اس کے لئے اس کا داخلی تخلیقی وجود ہی ایک لازوال سرچشمۂ شعر بن جاتا ہے اور جس قدر اسے اس داخلی سرچشمے تک رسائی ہوتی ہے اسی قدر وہ خارجی حقیقت کی عدم معنویت، انتشار، سطحیت اور یک رنگی کا احساس کرتا ہے اور اس سے علیحدگی اختیار کرتا ہے۔ اسے شعری دنیا سے باہر کی حقیقت سے کوئی علاقہ نہیں رہتا۔ وہ ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے، جو موجودہ دنیا سے کوئی مماثلت نہیں رکھتی، یہ عدم سے وجود کا سفر ہے، اس عمل میں خارج اور داخل میں کسی رشتۂ باہم کی بھی ضرورت نہیں پڑتی موجودہ صدی میں اقبال، فیض یا اختر الایمان خارج اور داخل میں رشتۂ باہم قائم کرنے سے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیتے، بیشتر صورتوں میں یہ رشتہ قائم بھی نہیں ہونے پاتا، اور حقیقت اور تخیل آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں، میر اور غالب کے یہاں خارج اور داخل میں کسی مفاہمت کو استوار کرنے کی ضرورت ہی نہیں نہ ہی ان میں کسی دوئی کا خطرہ لاحق ہے کیونکہ وہ خارج سے کنارہ کشی کرکے داخل ہی کے ہو رہتے ہیں، اور نتیجے میں غیر مختتم علامتی ذخائر پر تصرف حاصل کرتے ہیں، یہ دراصل اپنے شعری وجود کو علامتی پیکروں میں دریافت کرنے کا تخلیقی عمل ہے ایلیس کے نزدیک لمحۂ تخلیق میں ایک اصلی خود رفتگی TRANCE کی حالت پیدا ہوتی ہے جس میں ذہن، ادارے کے دباؤ سے نجات پاکر علامتوں میں منکشف ہو جاتا ہے۔

نفسیات کی روشنی میں دیکھا جائے تو اس خیال کی صحت مسلّم ہو جاتی ہے کہ شعری تجربہ خارج سے انقطاع کرکے ایک مخصوص ذہنی کیفیت کی پیداوار ہے۔ فرائڈ اسکی وکالت کرتا ہے۔ اسی طرح یونگ ستّی پیکروں (ARCHE TYPES) میں صدیوں کے انسانی تجربے تقلیبی صورت میں دیکھتا ہے۔ کولرج نے علامت کی شناخت کے لئے "تمام میں خاص کے نیم روشن نفوذ" کا ذکر کرکے اس حقیقت کا اقرار کیا ہے کہ علامت من مانے طریقے سے یا خارجی زندگی سے من و عن نہیں لی جاتی بلکہ تخیلی طور پر عمومی اشیا میں مخصوص معنوی امکانات کے لئے فضا سازی کا کام کرتی ہے۔ سوسن لینگر بھی علامت کی تخلیق کے لئے ایک مخصوص ذہنی صورتحال

کولازمی سمجھتی ہے اور وہ اس کے لئے منطقی اور مشاہداتی عمل کی نفی کرتی ہے' سوسن لینگر کے علامت کے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی نے لکھا ہے کہ بعض علامتیں شعوری عمل سے بھی معرض وجود میں آتی ہیں' QUARTETS WHOOو کی علامتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں" اس طرح کی علامتوں کے بارے میں یہ کہنا درست نہیں ہے کہ یہ غیر شعوری یا خود کار عوامل کے ذریعے ہی وجود میں آسکتی ہیں" فاروقی آگے چل کر کبلا خان کا ذکر کرتے ہوئے اس بات کا استرداد کرتے ہیں کہ علامتی تخلیق خواب کی کیفیت میں پیدا ہو سکتی ہے وہ اسے دو حیثیتوں سے غلط قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"کیوں کہ اگر بغرض محال کبلا خان ساری کی ساری خواب کی سی کیفیت کی مرہون منت ہے' (یعنی خود کار تحریر لگتی ہے) تو اور ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جن کی تخلیق میں خواب کا شائبہ تک نہیں ہے' ظاہر ہے کہ شیکسپیئر نے کنگ لیئر یا ملارمے نے راج ہنس والی سانٹ یا غالب نے اپنی غزلیں خواب میں تو نہیں لکھی تھیں' علاوہ بریں کولرج نے افیون کا استعمال مسکن SADATIVEو کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لئے کرتا تھا' نہ کہ مہیج (STIMULANT) کی حیثیت سے"

فاروقی کا یہ کہنا قابل فہم ہے کہ کبلا خان کے علاوہ ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جن میں کبلا خان کے خلاف خواب کا شائبہ تک نہیں' لیکن اس سے یہ حقیقت جھٹلائی نہیں جا سکتی کہ ایسی ہزاروں نظمیں اگر اعلیٰ درجے کی ہیں' تو وہ علامتی نوعیت کی ہونگی' اور تخلیق کار کی ایک مخصوص ذہنی کیفیت جسے ایلیٹ شعور فنگی سے موسوم کرتا ہے' کی پیداوار ہونگی۔ یہ کیفیت کولرج کا خواب نہ سہی خواب یا محویت کے مماثل تو ہو سکتی ہے' یہ بات مسلم ہے کہ بڑے شعراء بالعموم ایک مخصوص تخلیقی کیفیت جو ذہنی استغراق کی کیفیت ہے' میں مبتلا ہو جاتے ہیں' چنانچہ مختلف شعرا کی مختلف کیفیتیں رہی ہیں' یونان میں یہ عقیدہ مروج رہا ہے کہ شاعر کسی غیبی قوت کے زیر اثر شعر کہتا ہے' ظاہر ہے شیکسپیر کا ڈرامہ کنگ لیئر یا ملارمے کی راج ہنس یا غالب کی غزلیں کسی شعوری منصوبہ بندی کے بجائے ایسی ہی کسی استغراقی کیفیت کی مرہون ہیں' جو خواب ہی کی کیفیت ہے' فاروقی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ کولرج افیون کا استعمال SEDATIVE

کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لئے کرتا تھا لیکن یہ بات قطعیت سے کیونکر کہی جاسکتی ہے کہ دعا اس سے پیغام کا کام نہ لیتا تھا ہو سکتا ہے کہ افیون اسے ذہنی سکون پہنچانے کے ساتھ ساتھ پیغام کا کام بھی کرتا رہا ہو اس ضمن میں رمبو کی مثال دی جا سکتی ہے وہ منشیات سے اپنے ہوش وحواس زائل کر کے علامتی لاشعور تک رسائی حاصل کرتا تھا ایٹس جاگتے خوابوں اور جادو کے توسط سے لاشعوری دفینوں کا سراغ پانے کی کوشش کرتا تھا بہرحال میرا یہ خیال ہے کہ شاعر علامتوں کا انتخاب شعوری طور پر کر کے اپنے تصورات کو پیش نہیں کرتا علامتیں بنائی نہیں جاتیں۔ ڈھونڈی نہیں جاتیں عاید نہیں کی جاتیں۔ علیحدگی میں وجود نہیں رکھتیں۔ یہ تجربے کی ساخت میں پیوست ہوتی ہیں یہ خود تجربہ ہیں۔

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز
بے حقیقت ہے شیخ کیا جانے

تخلیقی کیفیت میں شاعر باطنی دنیا میں وارد ہوتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس دنیا میں قدم رکھتے ہی اس پر سارے اسرار بے نقاب ہو جاتے ہیں تخلیق کے معجزہ کار عمل میں شاعر کے اندرون میں مختلف متضاد اور تہ دار تجربے جو بے نام اور نادیدہ ہوتے ہیں۔ شعور کی سطح زیریں میں لسانی اظہاریت کے لئے بے تاب ہوتے ہیں شاعر کا لسانی شعور جادوئی انگیختگی سے تجربے کی علامتی اظہاریت کے نامعلوم امکانات پر حاوی ہو جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے تجربے کی لسانی تجسیدیت تک شاعر کے علم میں یہ بات نہیں ہوتی کہ اس کے تجربے کی نوعیت کیا ہے غالب نے کہا ہے۔

زخمہ بر تار رگ جاں میزنم　　　کس چہ داند تا چہ دستاں میزنم

پس یہ کہنا صحیح نہیں کہ علامتیں کسی خیال کے اظہار کے لئے چنی جاتی ہیں یا تراشی جاتی ہیں۔

مزید شعر کے علامتی عمل کے تحت باطنی وجود میں کسمساتے ہوئے ڈرامائی وقوعات اپنے منفرد وجود پر اصرار کرتے ہیں اور تقابل کے مرہون نہیں ہوتے اس لئے کہ تقابل تشبیہاتی ہو یا استعاراتی تجربے کی آزاد نمو پذیری پر روک لگاتا ہے علامتی تجربے کی خاصیت یہ ہے کہ یہ تمام

حد بندیوں کی نفی کرتا ہے اور لامتناہی ہو جاتا ہے، یہ ضرور ہے کہ یہ تجریدیت سے لاتعلق ہو کے پیکریت یا شیئیت کی جانب راغب ہوتا ہے اور خواب سے اسکی مماثلت کی ایک وجہ یہ بھی ہے خواب میں ہر جذبہ یا کیفیت شکل پذیر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح تخلیق شعر کے عمل میں جذبہ اپنے معروض یا پیکر میں متشکل ہونے کے حاوی میلان کو ظاہر کرتا ہے، ایلیٹ نے اسے معروضی متلازمہ کا نام دیا ہے لیکن اگر وہ اس سے یہ مراد لیتا ہے کہ شاعر اپنے داخلی جذبے کے لئے خارج سے معروض کو اخذ کرتا ہے تو وہ غلطی پر ہے، شاعر خارج سے اشیا مثلاً درخت، گلاب، ہوا یا سمندر کو نہیں لے آتا، یہ معروض یا پیکر اسے داخلی دنیا میں ہی ملتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کی شکل بدل جاتی ہے، چنانچہ اندر سے اگا ہوا درخت حقیقی درخت سے ہرگز مشابہ نہیں ہوتا، یہ معروض کسی متعینہ معنی سے بھی سروکار نہیں رکھتا اس لئے ان کی تعبیر کا عمل غیر معتبر اور غیر مفید ہو جاتا ہے۔ آرچ بالڈ میکلیش نے اسی لئے کہا ہے:

اہمیت معنی کو نہیں، بلکہ نظم کو حاصل ہے، پس ظاہر ہوا کہ علامتی شاعری ایک پر اسرار صورت حال کو ابھارتی ہے جسکی اجنبیت اور وقعت مسلم ہوتی ہے، ملارمے نے لکھا ہے کہ "یہ پر اسرار عمل ہی ہے جو علامتیت کی تشکیل کرتا ہے" میکلیش نے ایک جگہ لکھا ہے "فن تجربے کے حوالے سے تجربے کی تنظیم ہے جس کا مقصد تجربے کی شناخت ہے" ذیل کے اشعار میں آئینہ، زنجیر اور شعلہ اسی نوع کی پر اسرار علامتی صورت حال کی تخلیق کرتے ہیں:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

شب اک شعلہ دل سے ہوا تھا بلند
تن زار میرا بھسم کر گیا

شاعری میں علامتی صورت حال کا ادراک کرنا نقاد کا بنیادی کام ہے، یہ ستاروں سے آگے نادیدہ

جہانوں کا سفر ہے' اور سفر ہی اس کا حاصل ہے ـــــ منتہائے سفر اس طرح سے لاحقیقت حقیقت کی جبریت سے نجات پانے کا ایک موثر شعری وسیلہ بن جاتی ہے' غالب اس نکتے سے آگاہ ہیں' وہ ایک ایسی آگہی' جسے وہ فنا سے موسوم کرتے ہیں' کے آرزومند ہیں جو غلط خیالوں کی آلائشوں' صورتوں کے ظاہری جلوؤں اور آئینہ کے زنگار کو دور کر دے۔

کو فنا تا ہما. آلایش پندار برد
از نور جلوہ واز آئینہ زنگار برد

عالمی معیار اور اُردو شاعری

کلیم الدین احمد نے اپنے مضمون "اقبال اور عالمی ادب" (مطبوعہ آہنگ اگست ۱۹۷۷ء) میں اقبال کے علاوہ میرؔ، غالبؔ اور انیسؔ کی آفاقی حیثیت سے بھی صریحاً انکار کر کے، اس سوال پر پوری سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کی تحریک دی ہے کہ آیا اردو شاعری عالمی معیار پر پوری اترتی ہے یا نہیں، یوں تو یہ سوال ہر دور میں ذہنوں میں گونجتا رہا ہے، خاصکر موجودہ دور میں، جب کہ مشرق اور مغرب کے درمیان فاصلوں کے سمٹنے سے دیگر شعبہ ہائے فکر کی طرح ادب بھی باہمی تاثر پذیری کے واضح میلان کے تحت ایک ایسی صورت حال کو بروئے کار لا رہا ہے۔ جو قدر شناسی کے ایک عالمی معیار کا مطالبہ کر رہی ہے۔ یہ سوال اپنی پوری شدت سے اُبھر آیا ہے۔

کلیم الدین احمد نے جس انداز سے بیک جنبش قلم اردو کے عظیم شعراء کو عالمی مقام سے محروم کیا ہے، اس سے ان کی عجلت پسندی تو خیر ظاہر ہوتی ہی ہے اردو شاعری کے کلاسیکی ورثے کے بارے میں ان کی قدر شناسی اور تقابلی مطالعے کی اہلیت بھی مشتبہ ہو جاتی ہے، انہوں نے اپنے نظریے کی تائید میں جو دلیلیں دی ہیں ان کی بوالعجبی اور بودے پن کا اندازہ لگانے کے لئے ان کی پیش کردہ پہلی ہی

دلیل ملاحظہ کیجئے، لکھتے ہیں: "اقبال کا عالمی ادب میں کوئی مقام نہیں ہے اور مجھے کہنے دیجئے صرف اقبال ہی نہیں، میر، غالب اور انیس کا بھی عالمی ادب میں کوئی مقام نہیں ہے، یہ مقام ہمارے آپ کے کہنے سے نہیں ملتا، یہ مقام اس وقت حاصل ہوتا ہے، جب معیاری مغربی شعراء اور معیاری مغربی نقاد اس کی بزرگی اس کی شاعرانہ عظمت کے قائل ہوں۔"

کلیم الدین احمد سے پوچھا جا سکتا ہے کہ جب شاعری کے عالمی مرتبے کے تعین کا مسئلہ درپیش ہو تو اس کے لئے معیار سازی کا حق دنیا کے دیگر ممالک کے شعراء کو نظر انداز کر کے صرف مغربی شعراء اور نقادوں کو کیونکر دیا جا سکتا ہے۔ جبکہ مشرق کی کئی زبانوں میں بھی شاعری کے شاہکار بطن کی موجودگی مسلم ہے یہ رویہ مشرق کی مختلف زبانوں خاصکر زیر بحث زبان یعنی اردو کی شاعری کے بیش بہا جواہر پاروں سے عدم واقفیت کو ظاہر نہیں کرتا ہے؟ اس وقت میں کلیم الدین احمد کے مضمون کا جواب نہیں دے رہا ہوں، یہ کام کچھ حضرات پہلے ہی کر چکے ہیں البتہ اس کا حوالہ دے کر بعض ایسے ہی مغرب زدہ لوگوں کے اردو شاعری کے آفاقی کردار کے بارے میں شکوک کو سامنے لا کر اس مسئلے کی اہمیت کے احساس میں آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہوں۔

آیئے سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں کہ شاعری کے عالمی معیار سے کیا مراد ہے اور اس کا کیونکر تعین کیا جا سکتا ہے۔ دنیا کی مختلف زبانوں میں از منۂ قدیم سے شاعری دیگر فنون کے مقابلے میں تخلیقی ذہن کا نازک ترین اور موثر ترین اظہار رہی ہے اور تاریخ تہذیب اور فکر کی حد بندیوں اور مسائل کے پس منظر میں شاعری کے ایسے تابندہ نمونے وجود میں آتے رہے ہیں جو اپنی زبان اور قوم کے لئے باعث توقیر ہیں۔ دنیا کی تقریباً سبھی اہم زبانوں میں ایسی اہم شعری تخلیقات ملتی ہیں، لیکن لگا ہے گا ہے یہ اپنی زبانوں کی قابل توقیر سطح سے ماوراء ہو کر عظمت کی بلندیوں کو چھوتی ہیں۔ ایسی تخلیقات رفتار وقت اور زمانی حد بندیوں کے باوجود اپنی جامعیت، تاثیر اور حسن کاری سے ہر دور میں دلوں میں گھر کرتی رہی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بدلتے حالات میں بھی جبکہ انسانی مزاج، معتقدات اور رویوں میں بھی دوررس تبدیلیاں آتی ہیں، یہ تخلیقات اپنا جادو جگاتی ہیں اور ان کے نادیدہ اور مضمر امکانات بروئے کار آتے ہیں اس طرح سے وہ

اپنے غیر فانی اور حرکی وجود کا ثبوت دیتی ہیں، ورجل، دانتے، شیکسپیر، گوئٹے اور غالب کی تخلیقات اس ذیل میں آتی ہیں، ظاہر ہے کہ یہ تخلیقات فن کے ایک اعلیٰ اور ارفع معیار کی ضمانت فراہم کرتی ہیں اور وسیع تر معنوں میں عالمی معیار کی تعین و تشکیل کا تصور بھی پیش کرتی ہیں۔ یہاں پر ضمناً یہ سوال پیدا ہوگا کہ انسانوں کے مختلف لسانی گروہوں میں تقسیم ہونے کے ساتھ ساتھ ملکوں اور قوموں کے تہذیبی، معاشرتی، جغرافیائی اور سیاسی حالات کے اختلافات اور حد بندیوں کے ہوتے ہوئے ایک مشترک عالمی معیار کا جواز کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ شاعری، انسانی ذہن کی دیگر تمام سائنسی، علمی اور تہذیبی کارگزاریوں سے ان معنوں میں قطعی مختلف ہے کہ یہ اپنے فنی تفاعل میں خارجی حقائق کی شعوری، غیر شخصی اور افادی ترسیل نہیں کرتی، بلکہ اس سے قطعی مختلف طریقہ کار وضع کرتی ہے۔ یعنی زندگی اور معاشرے کے مختلف مظاہر و واقعات کی شاعر کے شخصی رد عمل کے توسط سے تقلیب کرتی ہے اس عمل میں بدیہی طور پر شعری تجربہ جغرافیائی حد بندیوں سے ماورا ہو کر اور تہذیبی اور لسانی محدود کو توڑ کر بے کراں ہو جاتا ہے۔ اس طرح سے شاعری کے ایک ایسے آفاقی معیار کا تصور ممکن ہو جاتا ہے۔ جو شعار علمی کے باوجود انسانی تصرف میں آسکتا ہے۔

لیکن عالمی معیار سے مغربی معیار ہی کیوں مراد لیا جائے؟ مغربی معیار کی قطعیت اور عالمگیریت اسی صورت میں تسلیم کی جاسکتی ہے جب دوسرے ممالک یعنی مشرقی ممالک کی شاعری کا وجود کالعدم قرار دیا جائے یا وہاں کے لوگ خود اس کی قدر و قیمت کے منکر ہوں، اگر صورت حال اس کے برعکس ہو (جیسی کہ ہے) تو کلیم الدین احمد جیسے مغرب پرستوں کے علاوہ خود اہل مغرب بھی اپنی برتری اور فضیلت کو جتلانے کا کوئی حق نہیں رکھتے۔ پس یہ ضروری نہیں کہ مغربی معیار ہی کو عالمی معیار کے مترادف قرار دیا جائے۔ یہ الگ بات ہے کہ دوسری زبانوں خاص کر اردو کے بعض شعراء اور نقاد اپنی شعری روایات کی قدر و قیمت کے کما حقہٗ ادراک کے فقدان یا محض احساس کمتری کی بنا پر مغربی معیار کو عالمی معیار کے مترادف سمجھنے کے مفروضے کو ہی حقیقت سمجھتے رہے ہیں۔ یہ ایک افسوسناک صورت حال ہے۔ معروضی انداز سے دیکھئے تو اس کے چند اور اسباب بھی ہیں۔ اول یہ کہ اردو کو مغربی زبانوں خصوصاً انگریزی کی

طرح عالمی پیمانے پر اشاعت و ابلاغ کے ہمہ گیر اور موثر ذرائع میسر نہیں رہے ہیں۔ دوم اردو شاعری کے اعلیٰ نمونوں کے اچھے ترجمے بھی نہیں ہوئے ہیں۔ مغربی مستشرقین نے اردو یا فارسی کے بعض کلاسیکی یا جدید شعرا مثلاً رومی یا اقبال سے خاطر خواہ دلچسپی کا اظہار تو کیا ہے۔ ان کے ترجمے بھی کئے ہیں۔ آربری اور نکلسن جیسے مصنفوں نے ان پر کتابیں بھی لکھی ہیں اور یہ کام اب بھی جاری ہے۔ لیکن ان کی تعداد ہی کتنی ہے؟ گنتی کے ایسے لوگ آثار قدیمہ میں جگہ پانے والی مردہ زبانوں پر تحقیق کرنے والوں کی صورت میں بھی مل سکتے ہیں اور پھر ایسے لوگوں کے شعور پر کیا انحصار کیا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر پیشہ ور محقق ہیں۔ ان کی مساعی اردو شاعری کو مغربی زبانوں کے مستند نقادوں کے لئے لائق توجہ بنانے میں کوئی رول ادا نہیں کر سکتی اس لئے کہ وہ خود تنقید میں اعتبار کا درجہ نہیں رکھتے۔

بہر حال یہ حقیقت ہے کہ اردو شاعری کے اس حق کو ابھی تک تسلیم نہیں کیا گیا ہے کہ وہ کسی مغربی زبان مثلاً انگریزی شاعری کی طرح عالمی معیار کا ایک زندہ اور مرجوعہ نمونہ بن سکے۔ اس کے دو اور اسباب بھی ہیں۔

(۱) اردو شاعری نے ایسے نقاد پیدا ہی نہیں کئے، جو گہری تنقیدی بصیرت اور وسعت مطالعہ کی مدد سے اردو شاعری کے اعلیٰ ترین نمونوں کے بطن سے نمود کرنے والے تشکیلی اقدار و عناصر کی شناخت کر سکیں اور پھر عالمی سطح پر ان کی حیثیت کو منوا سکیں۔ ہماری تنقید کا اکثر و بیشتر حصہ یا تو شاعری کی سوانحی یا معاشرتی توضیحات کی نذر ہو کے رہ گیا ہے یا مغربی تنقید کے مروجہ اصولوں سے بنائے گئے فریم جن کو ہم بے کم و کاست اپنی شاعری پر آزماتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر اس عمل کو اگر یہ متوازن ہو غیر مفید یا غیر متعلق یا بے نتیجہ قرار نہیں دیتا۔ لیکن اپنی شاعری کے اندر پنپنے والے تنقیدی تصورات سے قطعی لاتعلقی یا لاعلمی کو روا رکھ کر محض مستعار نظریوں کے افادی ہونے پر یقین کرنے میں تذبذب ہوتا ہے۔

(۲) اردو زبان اور شاعری کو عالمی سطح پر پڑھنے اور سمجھنے والوں کا وہ وسیع حلقہ میسر نہیں ہے جو مغربی زبانوں خاص کر انگریزی کو حاصل ہے۔ انگریزی کو قدیم و جدید علوم و فنون، اور سائنس کی ہمہ گیر ترقی اور انگریزوں کی سیاست اور حکمت عملی کی بنا پر دوسرے ممالک میں بھی اپنی جڑیں پھیلانے کے

وافر مواقع میسر ہیں جبکہ بد نصیب اردو اپنے ہی وطن میں جلاوطن ہو کر رہ گئی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ان حالات میں اردو شاعری کا بیشتر حصہ حد درجہ روایتی اور تقلیدی نوعیت کا ہو کر رہ گیا ہے، اور اردو کے سینکڑوں شعراء ایسے ہیں جو ضخیم دواوین مرتب کرنے کے باوجود اپنی زبان میں بھی اعتبار کا درجہ نہیں رکھتے۔ چہ جائیکہ ان کا کوئی عالمی مقام ہوتا تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو نے چند ایسے طاقتور شعراء پیدا کئے ہیں جن کی شعری تخلیقات عالمی معیار کی ہمسری کا دعویٰ کر سکتی ہیں قبل اس کے شاعری کے ایسے عظیم نمونوں کی نشاندہی کریں شاعری میں عظمت کے تصور کے بارے میں اجمالاً اظہار خیال کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ شاعری یوں تو انسانی جذبات کی مصوری کا نام ہے اور دنیا کی بیشتر شاعری اسی نوع کی ہے۔ ایسی شاعری فنی نقطۂ نظر سے قابل قدر ہونے کا استحقاق رکھتی ہے۔ اس لئے کہ یہ شعریت کے بنیادی عنصر یعنی جذبہ و تخیل کی پیوستگی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس نوع کی شاعری انسان کے دل میں جذباتی اور محسوساتی ارتعاشات پیدا کر کے زندگی کی معنویت اور حسن کا عرفان عطا کرتی ہے، انگریزی میں ہیرک، اور اردو میں حسرت، جگر اور فراق کی شاعری اس کی مثال پیش کرتی ہے۔ لیکن اس میں عظمت اس وقت تک ناپید رہے گی جب تک شاعر کی شخصیت کا فکری پہلو آئینہ نہیں ہونے پاتا۔ یہ شاعر کا تفکیری رویہ ہی ہے جو اسے گرد و پیش کی زندگی کے وقوعات کے وقتی فوری نوعیت کے ردعمل پر قانع ہونے نہیں دیتا۔ بلکہ زیادہ پائیدار اور اکتشافی مسائل مثلاً مرگ، غم، رشک، نفرت، زوال، بڑھاپے اور تباہی کی جانب متوجہ کرتا ہے۔ اوتھیلو، ہملٹ اور میکبیتھ کا یہی تفکیری کردار انہیں زمان و مکاں کے حصار ول سے نجات دلا کر ہر دور کے لئے قابل قبول بناتا ہے۔ فوری نوعیت کی سماجی اور سیاسی حقیقتیں حالات کی معمولی سی کروٹ سے یکسر بدل سکتی ہیں، مگر ازلی حقیقتیں جو تفحص اور ادراک کی مرہون ہیں ہر زمانے میں سوالیہ نشان بنکر سامنے آتی ہیں اور انسانی ذہن کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔

ایک بیدار مغز شاعر اپنے عہد کی حقیقتوں کا گہرا شعور حاصل کرتا ہے یہ شعور شیکسپیر کے علاوہ پوپ اور ڈرائیڈن کے کلام میں بھی ملتا ہے لیکن شیکسپیر کی انفرادیت اور عظمت اس بات میں پوشیدہ

ہے کہ اس کی شاعری محض عصری حالات کی معلوماتی دستاویز بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ اپنے عصر کی آگہی کے توسط سے عالمگیر انسانی ادراک پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس طرح سے شاعری ملکی حد بندیوں میں رہ کر بھی اور اپنی قوم کی صلاحیتوں، حسرتوں اور آرزوؤں کی نمایندہ ہونے کے باوصف آفاقی ہو جاتی ہے۔ یہی شاعری کلاسیک کے رتبے کو پہنچتی ہے اور لازمانی ہو جاتی ہے۔

شاعری میں عظمت کا تصور تجربات کی ہمہ گیری اور بوقلمونی پر بھی منحصر ہے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ اگر کلاسیک کوئی قابل قدر آدرش ہے تو اس میں ہمہ گیری اور وسعت کے ساتھ اظہار کی صلاحیت ہونی چاہیے۔" تجربات کی حد بندی شاعر کو اچھا شاعر ہونے سے روک نہیں سکتی۔ اردو میں فانی اور حسرت کی مثال سامنے کی ہے۔ انگریزی میں ورڈس ورتھ کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ لیکن جب بھی کوئی شاعر اپنے آپ کو اچھا کہلوانے کے بجائے بڑا کہلوانے پر مصر ہوگا تو اس کے یہاں تجربے کی یک رنگی یا محدودیت کے بجائے ہمہ رنگی اور بے کرانی کا ہونا لازمی ہے۔ تجربہ کا دائرہ جتنا آفاق گیر ہوگا اور اس کے موثر اظہار کے لیے لسانی ذخائر کو بروئے کار لانے کا عمل جتنا ہمہ گیر اور بیدار حسانہ ہوگا اتنا ہی عظمت کا مفہوم متعین کرنے میں آسانی ہوگی۔

یہاں پر اس ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ کسی شاعر کے یہاں موضوعات کے پھیلاؤ پر زور ڈالنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ زندگی کے ہر مرحلے پر پیش آنے والے تجربات کو شعوری سعی سے اپنی زنبیل میں جمع کرتا رہتا ہے اور پھر اپنی مرضی سے انہیں منظوم کرتا ہے۔ تخلیق شعر کا ایسا عمل یکسر میکانکی ہے جو اچھی شاعری تو درکنار معمولی شاعری کو بھی جنم نہیں دے سکتا۔ بڑی شاعری کو پہچاننے کا طریقہ یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ اس کا خالق تخلیقی قوتوں سے کہاں تک بہرہ ور ہے۔ اس کی شخصیت میں کتنی توانائی اور پیچیدگی ہے وہ کہاں تک ادب، تہذیب اور حاجیات کی روایات کے شعور سے متصف ہے۔ وہ تخلیقی حدت کے زیر اثر کس حد تک خارج اور داخل، شعور اور لاشعور، جذبہ اور تعقل اور لفظ و معنی کے مابین حد فاصل کو پگھلا کر بنیادی اور کلی انسانی تجربات کی تخمینی بازیافت کر سکتا ہے۔ اس عمل میں ظاہر ہے کہ شاعر معروف و موجود حقائق کی مقدار اندیشگی سے دست کش ہو کر اپنے

داخلی وجود کی سیاحت کے کیف زا اور انکشافی عمل کی طرف راغب ہوتا ہے اور نادر تجربات کو پالیتا ہے یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو اعلیٰ قسم کی شاعری کی اساس فراہم کرتا ہے۔

اردو شاعری کی عظمت سے انکار کرنے والے حضرات کی خدمت میں عرض ہے کہ شاعری میں عظمت کے جن عناصر کی نشاندہی کی گئی وہ مغربی شاعری کے اعلیٰ نمونوں سے اسی قدر مستخرج ہیں جس قدر اردو شاعری سے۔ میں پوچھتا ہوں کہ کلاسیکی شعراء میں میرؔ اور غالبؔ کی شاعری اعلیٰ پائے کی شاعری کی قدر شناسی کے متذکرہ بالا اصولوں کی اشاریہ نہیں ہے؟ اگر ہمارے نقادانِ کرام اتنی گہرائی میں اترنے کا حوصلہ نہیں رکھتے اور خود اصول وضع نہیں کر سکتے تو قدر شناسی کے ان مغربی اصولوں کو اردو شاعری پر منطبق کرنے میں کیا عار ہے؟ یہ کام ادبی بصیرت سے کیا جائے تو مطلوبہ نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں قدیم دور میں میرؔ، غالبؔ اور انیسؔ یقیناً ایسے شعراء گزرے ہیں۔ جو بلاشبہ ارفع بلندیوں کو چھوتے ہیں۔ میرؔ اور غالبؔ نے نجی زندگی کی نارسائیوں اور کشمکشوں کے علاوہ اپنے ادوار کے پورے تہذیبی آشوب کو اپنی تخلیقی حسیت کو انگیز کرنے میں استعمال کیا ہے نتیجے میں ان کی شاعری غم، فردی اجنبیت، تنہائی عشق، حسن، حیرت، خوف، آرزو اور خواب کے بنیادی انسانی تجربات پر محیط ہے۔ میرؔ کے دواوین کا ایک سخت انتخاب کیا جائے تو ان کے چیدہ چیدہ اشعار میں نہ شعور کی جامعیت کے ساتھ ساتھ تجربات و مطالب کی غیر معمولی وسعت اور بوقلمونی کا احساس زیادہ گہرا ہوگا۔ غالبؔ کی شاعری تجربے کی ہمہ گیری کے علاوہ فکری رفعت، مادرائیت، پیچیدگی اور انسانی شعور، علامتی معنویت اور بصیرت افروزی کی بنا پر نہ صرف اردو میں عظمت کی دلیل ہے بلکہ عالمی شاعری میں بھی قدرِ اوّل کی شاعری کہلوانے کی حقدار ہے۔

میرؔ اور غالبؔ کا ذکر ہوا ہے تو اس امر کی توضیح کرنا مفید ہے کہ یہ شعراء تاریخ کے ان ادوار سے متعلق رہے ہیں۔ جب مغربی شعری نمونوں سے اکتساب فیض کا سوال ہی نہیں اٹھتا تھا۔ انیسویں صدی کے وسط کے بعد جب آزاد اور حالی نے ۱۸۶۷ء میں انگریزی نظموں کے اتباع میں موضوعی نظموں کی تحریک کا آغاز کیا۔ تو غالبؔ اپنا شعری سفر تقریباً مکمل کر چکے تھے۔ ان شعراء نے مغرب سے اخذ و اکتساب سے لاتعلق ہو کر مشرقی نمونوں پر تمام تر انحصار کیا اور بلاشبہ اپنے غیر معمولی خلاق ذہن کا ثبوت دیا۔

اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ یہ شعراء تمام عمر صنف غزل (جو فارسی سے لی گئی تھی) سے وابستہ رہے۔ انہوں نے اس روایتی اور غیر ملکی صنف کو اپنے تخلیقی شعور سے اس قدر ہم آہنگ کیا کہ اسی کے ہو کر رہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان کے ہاتھوں میں خاص کر غالب کے ہاتھوں میں غزل نئے اور نادیدہ امکانات سے روشناس ہوئی اور یہ فن کا ایسا درخشندہ نمونہ بن گئی کہ دیگر تمام اصناف اس کے آگے ماند پڑ گئیں۔ اگر شاعری بنیادی طور پر انسانی تجربے کو حجاباتِ فن میں مستور کرنے کا عمل ہے تو غزل کو اس کا ایک خالص ترین نمونہ قرار دینا غیر مناسب نہ ہوگا۔ غزل کی ایک منفرد خوبی یہ ہے کہ دو مصرعوں پر مشتمل ایک شعر میں کفایت لفظی اور ارتکاز کی بنا پر ایک وسیع تجربہ سمٹ کے آتا ہے۔ ؎

سمٹے تو دل عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے

غالب کی غزل کفایت لفظی اور ارتکاز کی بہترین مثال ہے۔ غزل کا ایک شعر چند الفاظ کا مجموعہ ہونے کے باوصف محشر خیال بن جاتا ہے۔ یہ محشر خیالی جس قدر غزل کے ایک شعر سے واقع ہوتی ہے بسا اوقات ایک پوری نظم سے بھی ممکن نہیں ہو پاتی اور پھر غزل کی صنف جس فطری انداز میں علامتی پیکر تراشی کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ نظم اپنی صنفی مجبوریوں کی وجہ سے شاید نہیں کر سکتی مجھے یہ بتلائیے کہ دیوان غالب میں جتنی حقیقی تخلیقی توانائی جمع ہے انگریزی کے بیسیوں شعراء جن میں چوسر، پوپ، ورڈس ورتھ اور ٹینی سن جیسے نامور شعراء کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے اس کا مقابلہ کر سکتے ہیں؟

موجودہ دور میں اقبال کی بلند قامت شخصیت سامنے آتی ہے یہ صحیح ہے کہ ان کی شاعری کا معتدبہ حصہ فلسفے اور پیغام کا منظوم بیان ہو کر رہ گیا ہے اور شعری اہمیت سے عاری ہے لیکن ان کے کلام میں چیدہ چیدہ غزلوں کے علاوہ مسجد قرطبہ، لالہ صحرا، ساقی نامہ، ذوق و شوق، تنہائی اور روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے۔ جیسی نظمیں ان کے معاصر شعور کی گہرائی، تخیل کی طلسم کاری، احساس کی تابناکی، لہجے کی توانائی اور لسانی جدت کاری یقیناً ان کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کی مظہر ہیں۔ ذوق و شوق، لالہ صحرا، شعاع امید اور تنہائی جیسی نظمیں ماضیت کے شعور، عصری حسیت اور فنی بصیرت کی بنا پر عالمی معیار کو چھوتی ہیں اور معاصر مغربی شعراء مثلاً پاؤنڈ، ایٹس اور ایلیٹ کی شاعری کے ہم پلہ ہو جاتی ہیں

اقبال کے بعد شعراء کی ایک طویل فہرست ہے جنہوں نے اردو شاعری کی توسیع میں حصہ ادا کیا ہے اور قومی تناظر میں عظمت کو پالیا ہے۔ تاہم چند شعراء ایسے بھی ہیں جو اپنی منتخب تخلیقات سے عالمی وقار حاصل کرتے ہیں۔ ان میں راشد، میراجی، فیض اور ناصر کاظمی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ راشد نے نئی بصیرت سے کام لے کر اردو نظم کو عالمی توقیر عطا کی۔ میراجی نے یورپی شعروادب کا بالا استیعاب مطالعہ کیا ہے۔ انہوں نے اردو نظم کو یورپی نظموں کے بلند معیار سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فیض کی چند نظمیں شعری تجربے کے فنی رچاؤ اور بالیدگی کی بنا پر مغربی نظموں کے ہم سطح ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح غزل میں ناصر کاظمی کی کارکردگی اعلیٰ سطح پر نظر آتی ہے۔ ان شعراء نے اس عصری بحران کو جو ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر عالمگیر جنگوں اور سائنسی پیش رفت کے نتیجے میں روحانی قدروں کے انتشار کی وجہ سے پیدا ہوا تھا اور جس کا سامنا مشرق و مغرب کے شعراء کو مساوی طور پر تھا، اپنے شعور کا جزو بنا لیا۔ یہ کام معاصر انگریزی شعراء میں آڈن، لیوس، سپنڈر، لوئی میکنس، رابرٹ گریوز اور ولیم ایمپسن انجام دیتے رہے ہیں۔

۱۹۵۵ء سے اردو کے ایک نئے بار آور دور کا آغاز ہوا۔ نئے شعراء نے شاعری کو مقصدیت، نظریہ پرستی اور وضاحت سے پاک و صاف کر کے شعریت، فکری آزادی، ہیتی ارتکاز کی بحالی اور اس کے اختصار کی طرف توجہ دی۔ علاوہ ازیں انہوں نے کئی نظموں میں معاشرتی شعور کے ساتھ ساتھ مابعد الطبیعاتی مسائل کی مرقع کاری کر کے جس گہری حسیت کا ثبوت دیا ہے۔ وہ جدید مغربی شعراء کی یاد دلاتی ہے۔ وزیر آغا، شہریار، کمار پاشی کی بعض تخلیقات اس مکاشفانہ بصیرت کا بھرپور احساس دلاتی ہیں، جو مغرب کے معاصر شعراء کے شعور کی جدیدیت کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کی عظمت یا آفاقیت کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے۔ اس لئے کہ اس کا حل ہمارے ہاتھوں میں نہیں بلکہ آنے والے وقت کے ہاتھ میں ہے اور وقت کے احتساب کی زد میں جس طرح اردو کے معاصر شعراء ہیں، مغربی شعراء بھی ہیں۔

ہیئتی تنقید

تنقید اپنے طریق کار کے اعتبار سے بالعموم قدر بجی کے دو مفروضات کی پابند رہی ہے۔ اوّل یہ کہ تخلیق دو خاص عناصر یعنی موضوع اور ہیئت کے ارتباط سے معرض وجود میں آتی ہے، اس لیے نقاد تخلیق کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں سادہ طریقے سے اسے موضوع اور ہیئت کے حصوں میں تقسیم کرتے رہے ہیں اور پھر الگ الگ ان کی خوبیوں اور خامیوں کو گن کر بہ زعم خود تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہوتے رہے ہیں۔ دوم ادب کی ماہیت کے تعلق سے یہ خیال عام رہا ہے کہ یہ ادیب کی حقیقی زندگی، ماحول اور عہد کے حقایق کی عکاسی کرتا ہے اس لیے تنقید کی ساری مساعی اس نقطے پر مرکوز رہی ہے کہ ادب میں ان خارجی عناصر کی ان کی حقیقی صورت میں نشاندہی کی جائے۔ نتیجے میں شاعری کی ادبیت کا تعین اس کے اپنی زندگی یا اپنے عصر کے شعور کی گہرائی کے مطابق کیا جاتا رہا ہے۔ تنقید کے اس تاریخی تصور کو طبقاتی، تمدنی اور مارکسی نقادوں نے گلے کا ہار بنایا اور وہ ادب کے جمالیاتی اقدار کو جو دراصل اس کے تشخص کے ضامن ہیں پس پشت ڈال کر اسے تاریخی، عصری اور نظریاتی تاویلات کو غیر معمولی اہمیت دیتے رہے ہیں۔ میر اور غالب کی شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کے تاریخی اور سماجی حالات و واقعات کے دفاتر کھولے گئے ہیں لیکن ان شعرا کے تخلیقی ذہن کی انفرادیت اور جودت کی شناخت کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی ہے۔

مذکورہ بالا دو باتوں کو اپنا منتہائے مقصد بنا کر تنقید نے نہ صرف اپنے اصلی تفاعل سے کنارہ

نئی کی ہے بلکہ شاعری کے لئے بھی زیاں رساں ثابت ہوئی ہے۔ شاعری اپنے خالق کی داخلیت، شخصیت
کے ازلی تخلیقی سرچشموں سے منحرف ہوکر ادبی اور عصری مسائل کی جگہ فرومایگی، ناپائیداری اور سطحیت
[illegible] صحافت ترسیل کے میکانکی عمل کے مماثل ہوگئی۔ موجودہ صدی کی شاعری کا معتدبہ حصہ اس کا ثبوت ہے اس
طرح سے شاعری کی ماہیت اور اس کی کارگزاری نظروں سے اوجھل ہونے لگی۔ تنقید کے تاریخی، نظریاتی
اور منہجی طریقے شعری تخلیق کو موضوع و ہیئت میں تقسیم کرنے کے غیر فطری عمل کا ارتکاب کرکے محض اس کی
خوبیوں اور خامیوں کا ورود کرنے تک محدود ہوکر رہ گئے۔ اور تخلیق کے نامیاتی اور وحدت پذیر وجود کو نظر
انداز کیا گیا۔ شاعری کا اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنا کہ اس سے شاعر کی نجی زندگی یا اس کے سماجی اور تمدنی
حالات کا علم حاصل کیا جائے، شاعری کے ساتھ زیادتی ہے، جو نقاد اپنے فرائض منصبی کو نظر انداز کرکے
تاریخ داں کا کام کرے وہ شاعری اور تاریخ دونوں کی صورت مسخ کرنے کے درپے ہے۔ اس طریق
نقد سے شاعری کو جو نقصان اٹھانا پڑا ہے، وہ ظاہر ہے۔ انیسویں صدی میں غالب کے بعد حالی
اور آزاد اور ان کے متبعین کے ہاتھوں اور پھر موجودہ صدی میں چکبست اور جوش کے بعد ترقی پسندوں
کے ذریعے جس طرح شاعری تخلیقیت اور داخلیت سے دور ہوکر خارجیت، مقصدیت اور نثریت کی لپیٹ
میں آ گئی ہے، اس سے اس نقصان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ تنقید، تخلیق
کے بطن سے متعلق ہونے کے باوجود اس کے مزاج و معیار کی تعین و تشکیل میں اہم حصہ ادا کرتی
ہے، یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں مخدوم محی الدین جیسے شعراء مارکسی تنقید کے زیر اثر اپنی
تخلیقی حسیت کو شعوری یا غیر شعوری طور پر سماجی آگہی اور مقصدی خیالات کی بھینٹ چڑھاتے رہے
اور ذہین شعراء کی ایک پوری نسل تباہ ہوکر رہ گئی۔

تنقید کے جن طریقوں کا سطور بالا میں ذکر ہوا وہ یورپی تنقید میں بھی ایک عرصے تک مستعمل رہے
تاہم موجودہ صدی تک آتے آتے ان کی معنویت اور نتیجہ خیزی کے امکانات کے بارے شکوک کا اظہار
کیا جانے لگا، مجموعی طور پر یہ تنقید نظری زیادہ تھی اور عملی کم، یہ خیال آرائی، شعریت اور تعمیم پسندی کی شکار
تھی اس میں تاثریت کی کارفرمائی کی بنا پر استدلالیت اور توازن کا فقدان تھا، یہ نظریاتی جکڑبندیوں

میں گرفتار ہو کر اپنے آزاد اور خود مختارانہ رول سے منحرف ہو گئی تھی، یہی وجہ ہے کہ اردو میں اس طریق نقد کے بڑے مؤیدین مثلاً سید احتشام حسین، سرور اور فراق فن پارے کے قریب نہ آسکے۔ موجودہ صدی میں بعض نقادوں نے تنقید کے نئے رجحانات کی جانب توجہ کی، چنانچہ نفسیاتی، لسانی، اسطوری اور ہیئتی تنقید کے رجحانات جو مغربی ادب میں پہلے ہی مروج تھے، اردو میں متعارف کئے گئے۔ ان میں ہیئتی تنقید کو خاص اہمیت ملی۔ ہیئتی تنقید کی رو سے یہ بات تسلیم کی گئی کہ فن پارہ ایک ناقابل تقسیم نامیاتی وجود ہے اس لئے موضوع اور ہیئت کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر اسے زندگی کی حرارت، وحدت اور تحرک سے محروم کرنے کے مترادف ہے، ہیئت موضوع یا تجربے سے الگ کوئی شے نہیں، ہیئت ہی تجربہ ہے، یہ بقول کروچے "جمالیاتی حقیقت ہے، اور ہیئت ہی حقیقت ہے۔" چنانچہ تخلیق کا بنیادی خیال، اس کی ساخت، آہنگ، وزن، الفاظ، تشبیہہ اور علامت ایک فطری اور مکمل ربط وادغام سے ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، اور شعری ہیئت وجود میں آتی ہے۔ اور یہی ہیئت تنقید کا موضوع ہے، اس طریق نقد سے عمومی نوعیت کے اس غیر متعلقہ عمل کا بھی سد باب ہونے لگا، جس کی رو سے تنقید مرکز جو ہونے کے بجائے مرکز گریز رویے پر کاربند تھی۔

انگریزی میں ہیئتی تنقید کی شروعات انیسویں صدی میں کولرج نے کی تھی، بعد میں علامت پسندوں مثلاً ویلری نے اسے مزید تقویت دی، موجودہ صدی میں ہیئتی تنقید کی طرف جان کرو رینسم نے سنجیدگی سے توجہ کی۔ اس نے THE WORLDS BODY میں اس بات کی نشاندہی کی کہ شعری تخلیق تجریدی خیالات کے بجائے شیئت جو پیکروں کی مرہون ہے، کو خلق کرتی ہے، اور اسی سے اس کے وجود کی شناخت ہوتی ہے اس کے نزدیک "پیکر اس شخص کے لئے شان وشکوہ (GLORY) کا ابر ہے، جس نے یہ دریافت کیا ہو کہ خیال ایک قسم کی تاریکی ہے۔" چنانچہ اس نوع کی تجسیمی شاعری کو رینسم "خالص شاعری" سے موسوم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شعر مکمل اور وحدت پذیر تجربے کی تجسیم کو یقینی کرتا ہے، اس کے نظریے کے مطابق شاعری دنیا کے نامیاتی جسم کو معرض وجود میں لاتی ہے، جبکہ سائنس خالی خولی استخوانوں یعنی اصولوں اور تصورات ہی کو گلے لگاتا ہے، رینسم نے ہیئتی تنقید کے اصولوں کی وضاحت اپنے مقالے کے چھپنے کے بعد

"نئی تنقید" کی اصطلاح مروج ہو گئی اور پھر دیگر نقادوں مثلاً رچرڈ بلیک مور، آئی۔ اے۔ رچرڈس، ولیم ایمپسن، ونٹرس، ایلیٹ، کلینتھ بروکس اور ایلن ٹیٹ نے نئی تنقید کی تشکیل و توسیع میں اہم رول ادا کیا۔ نئی تنقید کے ان مویدین نے تخلیق کار کے بجائے تخلیق کو مرکز توجہ بنایا۔ ان کے نزدیک تخلیق ایک منفرد ہیئتی وجود رکھتی ہے اور تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس ہیئتی وجود کو مکمل صورت میں اپنی گرفت میں لے لے، جیسا کہ مذکور ہوا شعر کا وجود الفاظ، پیکروں، علامتوں، موسیقیت اور فضا کی انسلاکاتی ندرت کے ترکیبی عمل سے تشکیل پاتا ہے اور ان ہی عناصر کی تفہیم سے اس تجربے تک رسائی ممکن ہو جاتی ہے، جو تخلیق ہے اور جو مفاہیم کا سرچشمہ ہے، کلینتھ بروکس اس تنقید کو "نئی تنقید" سے موسوم کرنے کے حق میں نہیں، وہ اسے ساختیاتی یا ہیئتی تنقید سے موسوم کرتا ہے۔ اس نے لکھا ہے "چنانچہ جس غیر مناسب طریقے سے اسے نئی تنقید کا نام دیا گیا ہے اور اس کو پہچانا جا سکتا ہے، اسے زیادہ بہتر طریقے سے ساختیاتی یا ہیئتی تنقید سے موسوم کر کے یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ لکھنے والا ادبی ہیئت کے توسط سے ہی اپنے مفہوم کو پا لیتا ہے۔"

یہ صحیح ہے کہ ہیئتی تنقید کے علمبردار اپنے مطالعے کے ضمن میں بنیادی اہمیت فن پارے کو دیتے ہیں اور اس لحاظ سے ان کے تنقیدی رویوں میں کم و بیش ایک نقطۂ اشتراک ملتا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ یہ سارے نقاد ایک مشترک نظریۂ نقد کے حامی ہیں، ان کے تصورات نقد اور انداز میں اختلافات نمایاں ہیں، کینتھ برک اور بلیک مور تخلیق کی ہیئت کو محض لسانیاتی نقطۂ نظر سے نہیں جانچتے، بلکہ وہ اس کی نفسیاتی توجیہہ میں بھی دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ رچرڈس کی مانند ہیئت کو جذباتی تاثر پذیری کا وسیلہ بھی گردانتے ہیں، مزید برآں وہ شاعری میں مارکسیت، تحلیل نفسی اور بشریات کے اثرات کی کارفرمائی کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، ٹیٹ، رینسم اور ونٹرس شعر کے ہیئتی وجود کو بنیادی اہمیت دینے کے ساتھ ہی اس کے جمالیاتی اور اخلاقی تصورات کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ رچرڈس نے ہیئت کے تجزیاتی مطالعے سے معانی کی مختلف پرتوں کو کھولنے میں غیر معمولی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے، چنانچہ PRACTICAL CRITICISM (1928) میں وہ تجزیاتی مطالعے شامل ہیں، جو اس نے اپنے شاگردوں سے نظم نگاروں کا نام ظاہر کیے بغیر ان کی نظموں پر لکھوائے، یہ عملی تنقید کا ایک ٹھوس کارنامہ ہے، لیکن جب وہ اپنی تنقیدات میں لسانی

تجزیے سے زیادہ اقداری فیصلوں کی جانب رجوع کرتا ہے۔ تو اس کا ذہنی الجھاؤ ظاہر ہوتا ہے۔ فن کی تعینِ قدر کرتے ہوئے وہ جمالیاتی اثر انگیزی پر زور دینے کے بجائے نفسیاتی توازن کی بحالی کے معالجاتی عمل کو گھسیٹ لاتا ہے، اس طرح سے فنی عمل کے نتیجے کو اس کے بنیادی عمل سے خلط ملط کرتا ہے۔ ولیم ایمپسن نے (1930) SEVEN TYPES OF AMBIGUITY میں اس بات پر زور دیا کہ شعر کا لسانی نظام مختلف اور متضاد معانی کو جنم دے سکتا ہے۔ اس نے زبان شناسی سے کام لے کر لسانی اور لفظی تجزیہ کی اہمیت واضح تو کی۔ تاہم اس نے اس کی باقاعدگی سے پاسداری نہیں کی، وہ لفظ کی معنیاتی تہیں اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ ذاتی خیال آرائی، تحلیل نفسی اور سماجیات کو بھی دخیل کیا۔ ایلیٹ نے بھی کئی مضامین میں ہیئتی تنقید کے اصولوں کو برتا ہے۔ تاہم وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتا ہے اسکی اور بھی ذہنی ترجیحات ہیں، وہ تخلیقی ذہن، 'لاشخصیت'، کلاسیکیت، معروضی متلازمہ، روایت کے تصورات پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ہیئتی تنقید سے زیادہ جمالیاتی اور کلاسیکی انداز و طرزِ نقد کی جانب مائل ہوتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے بھی ہیئت بالخصوص عضوی ہیئت کی وکالت کی ہے، تاہم وہ بلا تامل فرائڈ اور ینگ کے نفسیاتی نظریات کا دامن تھام لیتا ہے۔ ان سارے نقادوں میں البتہ کلینتھ بروکس بہت حد تک ہیئتی طریق نقد سے اپنی گہری وابستگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری تناؤ، طنز، پیچیدگی، تضاد اور تہہ داری کی ایک زندہ اور نامیاتی قوت ہے، جو لفظوں کے گہرے مطالعے سے قابلِ شناخت ہو جاتی ہے، وہ ادب کے تخیلی کردار کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اسکی قدر سنجی کے ضمن میں شاعری اور فکشن میں کسی تفریق کو روا نہیں رکھتا، کلینتھ بروکس کی کتاب UNDERSTANDING POETRY (1938) جو اس نے رابرٹ پین ویرن کی رفاقت میں لکھی ہے، تجزیاتی تنقید کی ایک عمدہ مثال ہے۔

اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں، جس نے باقاعدگی سے ہیئتی تنقید کو برتا ہو۔ میراجی نے "اس نظم میں" بعض معاصرین مثلاً راشد، فیض اور جوش کی بعض نظموں کے تجزیاتی مطالعے پیش کر کے ہیئتی تنقید کی شروعات کی ہیں، کلیم الدین احمد نے "عملی تنقید" میں بعض اشعار کی CLOSE READING کی طرف توجہ کی ہے۔

حالیہ برسوں میں وزیر آغا، فاروقی، نارنگ، محمود ہاشمی، وارث علوی، فضیل جعفری اور مغنی تبسم نے ہیئتی تنقید کے بعض اچھے نمونے پیش کئے ہیں۔ فاروقی نے اسناد لائیت اور معروضیت کے ساتھ ہیئتی تنقید کو برتنے کی کوشش کی ہے، نارنگ نے بعض اہم شعرا، خصوصاً میر، غالب اور اقبال کے کلام کی لسانی اور صوتی ساخت کو مرکز توجہ بنایا ہے، محمود ہاشمی نے بعض شعراء کی کلیدی علامتوں کا تجزیہ کیا ہے دیگر ہیئتی نقادوں کا انداز نقد انتخابی رہا ہے۔ وہ شاعری کی ہیئت کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ نفسیات، لسانیات اور تمدنی حالات کی تلاش و تحقیق میں بھی دلچسپی لیتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض معاصر نقادوں نے بعض فن پاروں کو دقت نظر اور لفظ شناسی سے پرکھنے کی کوشش کی ہے اور تنقید تاریخیت اور تاثریت کے موہوم دھندلکوں سے نکل کر معروضیت، جامعیت اور خود مرکزیت کی طرف آگئی ہے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ ابھی یہ بھرپور طریقے سے اپنا انفرادی وجود منوا نہیں سکی ہے۔

ہیئتی تنقید کے امکانات اور حدود کیا ہیں؟ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ تنقید کا یہ طریقہ شاعری کی اصلیت کی دریافت اور اس کی کلی تعین قدر کے لئے دیگر نظریات نقد کے مقابلے میں زیادہ کارآمد معنی خیز اور معروضی ہے۔ یہ طریقہ فنی تخلیق کی انفرادیت تخصیص اور خود مختاری کا احساس دلانے میں موثر رہا ہے اور غیر ضروری علمی اور تمدنی مباحث میں الجھنے کے بجائے اسکی لسانی باریکیوں اور پیچیدگیوں کے وقت نظر سے مطالعہ کرنے کی ضرورت پر اصرار کرتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہیئتی تنقید نے فن کے تشخص کی بحالی میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ طرز نقد کس حد تک اقداری فیصلہ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ یہ مسلم ہے کہ یہ طرز نقد ہیئت کے گہرے مطالعے سے تخلیق کی اندرونی تجرباتی جہات تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ تجربات کی بوقلمونی، وسعت اور گہرائی ہی دراصل فن کی وقعت کا باعث ہوتی ہے۔ چنانچہ میر اور غالب کے مقابلے میں فیض اور فراق کی کم رنگی کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ موخر الذکر شعراء تجربے کی اس بیکرانی کا احاطہ نہ کرسکے جس پر میر و غالب کا تصرف تھا۔ میر و غالب کا فن ہیئت کے اعتبار سے اپنی پیچیدگی اور مضمر معنوی جہات کے امکانات کو ظاہر کرتا ہے۔

اور اس سے ان کی فوقیت مسلم ہو جاتی ہے۔ پس ظاہر ہوا کہ ہیئتی تنقید اعلیٰ اور کمتر درجے کے ادب میں تفریق کرنے میں ممد ثابت ہوتی ہے، جو تاریخی تنقید کے بس کی بات نہیں، کسی فن پارے کی موضوعیت یا تاریخی معلومات کی بنا پر اس کی تعیینِ قدر نہیں ہو سکتی۔ اگر ایسا ہوتا تو جوش کی سماجی اور سیاسی شاعری یا پریم چند کے طبقاتی شعور کے حامل افسانے اعلیٰ درجے کے فن کے دائرے سے خارج نہ ہوتے۔ ہیئتی تنقید ادب کے مکمل وجود کا محاکمہ کر کے خالص فنی اور جمالیاتی معاییر کے مطابق اقداری فیصلے کے لئے راہ ہموار کرتی ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نوع کی تنقید نے ادبی مزاج، جو خالص تخلیقی ادب سے سروکار رکھتا ہے، سے ہم آہنگی رکھتی ہے۔ نیز یہ ادب کی قدر شناسی کے لئے کوئی مستعار یا عاید کردہ تنقیدی معیار کا حکم نہیں رکھتی بلکہ ادب کے باطن سے ہم رشتگی کا احساس دلاتی ہے۔ ہیئتی تنقید بلاشبہ معاصر ادبی ذہن کی علامتیت، پیچیدگی اور ابہام سے گہری مماثلت رکھتی ہے۔

کیا ہیئتی تنقید شاعر کی زندگی یا اس کے سماجی پس منظر سے صرفِ نظر کر کے فن پارے کے بارے میں کوئی تشفی بخش رائے دے سکتی ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ تاریخی، سماجی اور ادبی حقائق بالواسطہ یا بلاواسطہ فن پارے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری کا میڈیم یعنی زبان فی نفسہٖ ایک سماجی روایت کا درجہ رکھتی ہے جو تاریخی حالات کی پابند ہے، ظاہر ہے ان حقائق کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ملٹن، ڈن، ایلیٹ اور اقبال کے کلام کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ ضروری ہے کہ بعض لفظوں اور پیکروں کے تاریخی، مذہبی اور اساطیری پس منظر کا علم حاصل کیا جائے، یہ ضرور ہے کہ یہ علم شعری لسانیات میں منقلب ہو کر تجربے کا حصہ بن جاتا ہے اور اس کی تاریخی حیثیت متغیر ہو جاتی ہے۔

آخر میں ہیئتی تنقید کی ایک حد بندی کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ ہیئتی تنقید لسانی ہیئت کا تجزیہ کر کے تنقید فن پارے میں مضمر معانی کو دریافت کرنے یا زندگی سے اس کے معنوی روابط کی شناخت کرنے پر اپنا سارا اور صرف کرتی ہے، اس میں خطرہ یہ ہے کہ یہ طریقہ بالآخر معنی یا موضوعیت کی نفی کرنے کے ملکتبانہ رویے پر منتج نہ ہو۔ جو روایتی تنقید کا مطمعِ نظر رہا ہے، اس طرح سے فن پارے کا منفرد انوکھا اور آزاد وجود پس پشت ہو جائے گا۔ جو زمان و مکان کی پابندیوں کی نفی کر کے بیکرانی کا احساس دلاتا

ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہیئتی تنقید کے تحت فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے فوری طور پر لفظ و پیکر سے [illegible]نی و مطالب کو برآمد کرنے پر ساری قوتیں صرف نہ کی جائیں، بلکہ تخلیق کے لسانی نظام کے مطالعے سے اس مستور اسراری تجربے کی شناخت کی جائے، جو فن پارے کی شناخت بھی ہے اور منتہائے مقصد بھی۔ سامنے کی بات یہ ہے کہ فن پارے سے کسی مفید یا مخصوص معنی کی کشید پر اصرار کرنا اسکی کیفیت مخصوصیت سے انکار کرنے کے مترادف ہے، دراصل تنقیدی عمل فن پارے کی ہیئت کے توسط سے اسکی باطنی کائنات میں باریاب ہونے کا پروانہ ہے، اور وہاں تحیرخیز توقعات سے منہادم ہونا ہے، اس عمل میں نقاد باشعور قارئین کو بھی اپنے ہمراہ لے جاتا ہے اور اسراری جلوؤں کے روبرو کھڑا کرتا ہے، اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، تو اس کا فریضہ مکمل ہو جاتا ہے، رہی معانی کی توضیح کی بات تو اس کے لئے پیشہ ور مدرسوں کی کیا کمی ہے؟ تاہم اگر وہ تعبیرات یا توضیح معانی کا کام بھی ہاتھ میں لے، تو اس کا کام معانی کی تعیین نہیں، بلکہ معنوی امکانات کی جانب اشارہ کرنا ہوگا۔